teatrul azi

SUMAR 5

□ **ANTITEZE** (pp. 2; 4)
Dumitru Solomon: **Ce fel de teatru vom scrie?, Cine sînt protagoniştii?**

□ **SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL** (p. 5)
Ileana Popovici: **Accesul la catharsis**

□ **ANCHETA „TEATRUL AZI": Cum priveşte critica literară dramaturgia română** (p. 6)
Dan C. Mihăilescu: **Dacă n-a fost — nu este!**

□ **PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU** (p. 8)
Pe rol: „Jolly-Joker" de Tudor Popescu la Teatrul de Stat din Oradea (grupaj realizat de Miruna Ionescu)

□ **IDEI** (p. 14)
Henri Wald: **Expresiile risului**

□ **DIALOG** (pp. 15; 16)
Matei Vişniec: **„Mă simt eliberat de povara aluziei" (interviu realizat de** Miruna Ionescu); Lucian Giurchescu: **„Un teatru divers, nefanatic" (convorbire consemnată de** Victor Parhon)

□ **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII de** Valeriu Moisescu (p. 18)

□ I.P.: **Apa vie** (p. 18)
□ Ionuţ Niculescu: **B.P. Hasdeu cenzurat** (p. 19)

□ **CE JUCĂM? DE CE? PENTRU CINE?** (p. 20)
Răspund: Alexandru Dabija, Mihai Măniuţiu, Ion Mânzatu, Nicolae Scarlat (anchetă realizată de Vasile Hâncu)

□ **Admiterea la Academia de Teatru şi Cinema** (p. 22)
Întrebărilor Marinei Spalas **le răspund Sanda Manu, şefa catedrei Arta actorului, şi Valeriu Moisescu, şeful catedrei Regie de teatru**

□ Dominic Nicodim: **Florian Pittiş — Adolescenţa ca stare de spirit** (p. 24)

□ **CRONICA DRAMATICĂ** (p. 26)
Păguboşii de Eugen Rotaru şi Laurenţiu Profeta după M.R. Paraschivescu la Teatrul „Nottara" (Miruna Runcan), Jacques sau Supunerea **de Eugen Ionescu la Studioul de teatru al IATC (Victor Parhon),** Anotimpurile **de Arnold Wesker la Televiziune (Irina Coroiu),** Cenuşăreasa, **versiune teatrală de Silviu Purcărete după Charles Perrault şi Fraţii Grimm la Teatrul „Ţăndărică" (Valeria Ducea)**

□ **OGLINZI PARALELE** (p. 34)
Marian Popescu: **Primăvara nemulţumirii noastre**

□ **CIVILIZAŢIA IMAGINII** (p. 35)
Sergiu Anghel: **Muzica şi dansul — necesitatea dialogului;** Mircea Horia Simionescu: **Mihai Stănescu — Acul terapeut al desenatorului;** Bedros Horasangian: **Tonitza**

□ **SCENA LUMII** (p. 40)
Dumitru Solomon: **Taormina, un teatru fără graniţe;** David Grant: **Dramaturgi irlandezi de frunte;** Cristina Dumitrescu: **Însemnări despre turneul „Printemps de la liberté";** John London: **Subvenţionarea teatrului în Marea Britanie;** Cristian Florin Popescu: **Turneul Teatrului din Cahul**

□ **COUPÉ** (pp. 39; 46)

COPERTA I: scenă din spectacolul „Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul doi ce se-ntîmplă în actu-ntîi" la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ (*foto: Dorin Stanciu*)
COPERTA IV: actorul Florian Pittiş (*foto: Ileana Muncaciu*)

TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA

ANTITEZE

a. grand

CE FEL DE TEATRU VOM SCRIE?

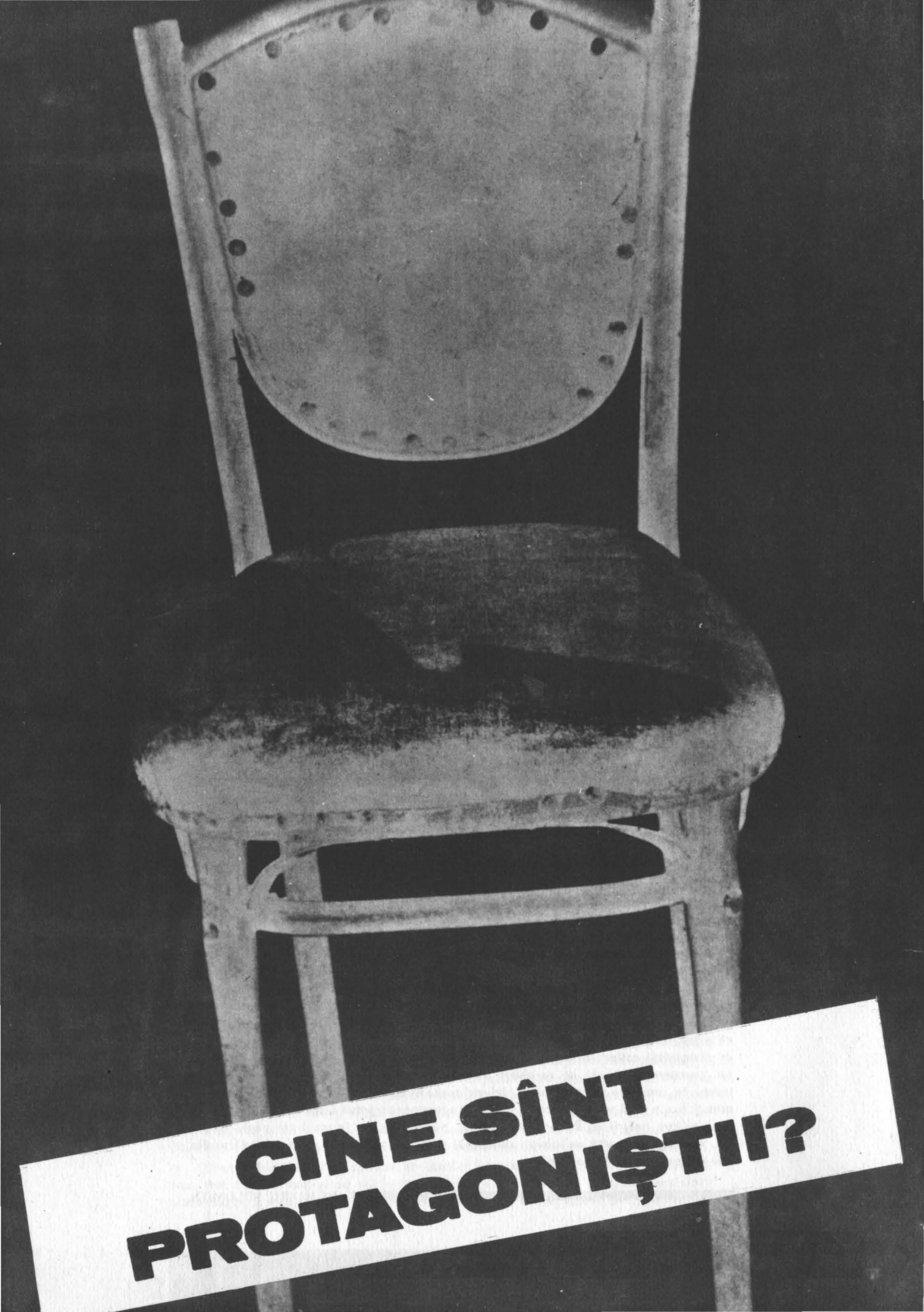
Un suflu de incertitudine,de neliniște și derută traversează, de la revoluție încoace, mediile oamenilor de teatru, scriitori, regizori, actori, amplificind cumva încordarea politică în care trăim cu toții. Pe unii i-a scos decembrie în stradă, și acolo au rămas, buimaci și contuzi, așteptînd să se întîmple ceva, să vină cineva, de sus, de jos, de la stînga, de la dreapta, să le spună ce au ei de făcut, să le dea niscaiva indicații sau măcar sugestii de factură viitorologică. Alții, însă, fără să aștepte alegerile sau revelația divină, s-au apucat de lucru, în înțelesul cel mai banal al termenului, adică fac spectacole. Cîteva teatre și-au continuat activitatea de dinainte de revoluție, indiferent dacă aceste spectacole mai poartă amprenta unei rezistențe rămasă azi fără obiect. S-au montat chiar spectacole postrevoluționare și care, pentru început, nu arată rău. Puține. Se insinuează o teamă tulbure că vom juca în fața unor săli goale, că publicul preferă spectacolul străzii, în care, eventual, poate face un rol măcar de figurație telegenică, și că avem nevoie de un *altfel* de teatru spre a-i readuce pe spectatori în staluri. Ce fel de teatru? Nimeni nu știe cu precizie. Un teatru revoluționar? Cum să fie acesta? Patruzeci și cinci de ani ni s-a vorbit despre artă *revoluționară* și ni s-a cerut, în fapt, să practicăm arta cea mai *conservatoare,* să reproducem toate schemele și poncifele îndelung verificate, asta în timp ce principalele experimente revoluționare se produceau în Occident. Noul era disprețuit, în prelungirea unui ecou jdanovist care ne învăța că orice se opune realismului socialist este decadent, formalist, burghez și, ca atare, demn de ura și dezgustul nostru. Dogmatismul stalinist nu murise de tot în anii șaizeci și, după cîțiva ani de pensie bunicică, a revenit în viața activă imediat după revelatoarea experiență asiatică maoist-kimirsenistă a celor două faruri conducătoare. Atunci a fost blocat și spiritul de înnoire în cultură, implicit în arta teatrală. Dar, trebuie s-o spun, și nu voi înceta să repet acest lucru, cu excepția maculaturii oficializante, a mediocrității conjuncturiste, detestabilă acum, detestabilă și atunci, în

România s-a scris şi, chiar, nu o dată, s-a jucat *teatru autentic*; în acord nu numai cu principiile estetice ale teatrului modern, dar şi cu normele etice, atîtea cîte şi le putea asuma, într-un spaţiu încercuit şi strict supravegheat, conştiinţa noastră morală. În ciuda şi împotriva culturii *oficiale,* alimentată de confecţii artistice lamentabile, de impostură şi lichelism intelectual, a existat, înfruntînd cenzura şi, uneori, în complicitate cu unii cenzori mai puţin terorizaţi de rigorile funcţiei lor, a existat un teatru adevărat, valabil nu doar pentru un sezon sau altul. Şi s-a jucat teatru adevărat, în cea mai bună tradiţie a spectacolelor din anii şaizeci semnate de Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu, Vlad Mugur, Giurchescu, Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu. N-a fost o supravieţuire, ci o confruntare, o confruntare între artă şi putere, în care a învins totuşi arta, pentru că puterea n-a reuşit nici să distrugă arta, nici s-o izoleze.

Dacă mă întrebaţi deci,acum, ce piese trebuie să scriem ca să dobîndim plauzibilitate şi să reciştigăm publicul, voi răspunde fără ezitare: *piesele pe care le-am scris şi pînă acum*. Piesele care au fost adevărate atunci, sînt adevărate şi acum. Aşadar, nu ştiu de ce anume se tem confraţii mei, dramaturgi, cînd vorbesc din ce în ce mai alarmaţi de viitorul incert al dramaturgiei româneşti. Tot mai mulţi dintre regizori, dintre oamenii de teatru care au fost siliţi la un moment dat să se expatrieze ne spun: gata cu aluziile, cu şopîrlele, cu vorbele în doi peri, care au constituit una din, subliniez, *numai una* din armele rezistenţei noastre, aşa cum *aceleaşi* au constituit şi micile concesii făcute publicului de către conformişti şi colaboraţionişti. Forma cea mai importantă de rezistenţă a fost teatrul *bun,* teatrul care încorpora omul în situaţia dramatică a lumii. De ce am renunţa la aceste bunuri spirituale cîştigate cu sacrificii şi suferinţe? De ce am scrie *altfel* de teatru şi pentru cine? Trebuie scris un teatru *direct,* se spune. De acord. Nu mai avem nevoie să ocolim adevărurile cîndva incomode. Dar, să nu uităm: în timp ce unii au ocolit adevărurile incomode, alţii le-au afirmat, chiar dacă au făcut-o printr-un teatru *indirect, nerealist, inactual.* Ideologii totalitarismului cereau şi ei un teatru *direct,* un teatru *realist* — aşa cum vedeau ei realismul, adică socialist, un teatru *implicat.* Nerealismul şi dezimplicarea au fost şi ele un răspuns, o replică, un protest al celor mai buni dintre autori. Alegoria, parabola, teatrul absurd, teatrul suprarealist sau metarealist au constituit, şi nu numai în timpul dictaturii comuniste, un refuz violent al dogmatismului şi schematismului ideologic sau artistic. Ne putem oare imagina respingerea, în numele directităţii, a operelor lui Ionescu, Beckett, Witkiewicz, Pinter, Gombrowicz, Mrožek? La noi, teatrul-parabolă s-a constituit ca *gen* şi are un public pregătit să-l guste. La urma urmei, parabola nu a fost născocită pentru a păcăli cenzura comunistă. Ea există încă din Biblie, ca o formă de *literatură morală,* iar acum, cînd avem nevoie de o renaştere morală, de ce am exila tocmai acest mod de a face artă etică? Cred, cred din tot sufletul, şi cînd spun *suflet* nu exclud raţiunea lucidă şi programatică, în posibilitatea oricărui fel de teatru, în afara aceluia prost şi mincinos.

Bine, vor spune confraţii mei, dar cei care pot scrie — unii, într-adevăr, sînt atît de răscoliţi de iureşul politic încît numai la masa de scris nu vor, nu pot să se aşeze —, dar cei care pot scrie *acum* pentru cine vor scrie? Teatrele evită piesele româneşti contemporane, publicul evită teatrele, se anunţă o avalanşă de piese comerciale gen *Joc dublu, Week-end de adio, Boeing-Boeing,* menite să redreseze balanţa financiară a aşa-ziselor instituţii de spectacole, au apărut teatrele particulare care, ştiţi dumneavoastră sloganul, privatizarea implică şomaj, aşadar autorii de teatru români vor şoma... Mai întîi, mi se pare firesc totuşi ca, după ani şi ani de evitare xenofobă şi devizofobă a dramaturgiei universale contemporane, să se joace Ionescu, Pinter, Beckett, Havel, Miller, Bond, Mrožek etc, pe care doar unii şi-au îndrăznit să-i includă în repertoriile noastre. Aşadar, să nu practicăm protecţionismul cultural, căci acesta, ca şi în economie, nu ne poate aduce decît pagube. Închiderea în carapacea naţională, refuzul concurenţei valorilor înseamnă înţepenire, mortificare. Apoi, piese comerciale s-au jucat şi în condiţiile atotbinefăcătoarei culturi socialiste, încurajate fiind de oficialităţi pentru caracterul lor perfect diversionist. Cît priveşte dramaturgia contemporană, nu e chiar atît de adevărat că a fost surghiunită din repertoriile teatrelor. Sigur, va fi mai greu decît în sistemul de etanşeitate culturală impus de totalitarism. Dar va trebui să înfruntăm, ca peste tot, concurenţa, şi asta ne va obliga să scriem mai bine. În sfîrşit, cine va veni la teatru, în condiţiile în care strada, televiziunea, radioul, presa ne asaltează minut cu minut? Acum, cînd politicul exercită din nou o agresiune perpetuă asupra spiritului nostru, cînd patima puterii se dezlănţuie deşănţat, pierzîndu-şi pe zi ce trece hazul balcanic, vom veni la teatru ca într-un refugiu al liniştii şi reculegerii, spre a ne dărui din nou ficţiunii, poeziei, adevărului.

DUMITRU SOLOMON



CINE SÎNT PROTAGONIȘTII?

SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL

Am trăit, la mijlocul lunii iunie, cel mai straniu spectacol cu funcţii inversate: o scenă dominată de personaje secundare, episodice şi figuranţi — halebardieri, soldaţi, şomeri, speculanţi, incendiatori, mineri, privitori ca la teatru — în timp ce protagoniştii, nevăzuţi, acţionau în culise, declanşînd o reprezentaţie grotesc㠹i tragică. Aceasta să fie oare soarta scenei social-politice româneşti: absenţa protagoniştilor, atotputernicia figuraţiei, haosul conflictual? Modelul antic a fost îngropat: nu sîntem robii Destinului, nu sîntem nici întruchipările orgoliilor zeeşti. Modelul shakespearean a fost, la rîndul lui, pulverizat: soldaţii, paznicii, tîlharii au luat locul regilor şi lorzilor, iar lupta pentru putere se dă fără Henrici, în numele celor din umbră, al fantomelor de la Elsinor, al făpturilor de ceaţă din visele macbethiene. Asistăm, prin urmare, la o dez-eroizare a teatrului, după ce în decembrie redescoperisem eroii.

Dezlănţuirea urii, a patimilor, a furiei devastatoare şi fraticide nu mai are, pare-se, nevoie de personaje principale. Nici răul, nici binele nu-şi mai aleg întruchiparea unică, exponenţială, filosofică, totul pare să revină la elementaritate, la primitivismul naturii. Instinctul de conservare, de supravieţuire, care ne-a dominat în anii sumbri ai totalitarismului, a cedat prioritatea instinctului de agresiune.

Stăm oare sub semnul sartrian al răului care s-ar afla în *ceilalţi*? Sau poate că răul, cum spunea un personaj al lui Camil Petrescu, provine din lipsa de imaginaţie? Sau, dacă e să-l ascultăm pe André Glucksmann, din ignoranţă? (Filosoful francez relata cum a fost calificat drept fascist şi agent CIA numai fiindcă luase apărarea lui Soljeniţîn.) Probabil că toate acestea la un loc sînt Răul, dar şi refuzul toleranţei, refuzul comunicării, exclusivismul. Şi nu mai puţin faptul că răul e în noi. Propria vinovăţie caută să descopere vinovăţia celorlalţi pentru a se elibera, ignoranţa şi lipsa de imaginaţie falsifică dimensiunile acestei vinovăţii, născocesc ţinte, intoleranţa, exclusivismul şi refuzul dialogului amplifică falsul, toate acestea dînd friu liber instinctului agresiv.

O astfel de piesă nu s-a scris, nu s-a scris *încă*, dar o întrezăresc cu spaimă. Nu atît pentru ceea ce ar arăta ea, cît pentru ceea ce nu ar putea să arate. Nu ar putea să arate Binele, pe care nimeni, nici măcar Socrate, nu a reuşit să-l definească decît prin antinomie. Şi, mai ales, nu ar putea, sau nu ar şti să-i arate pe protagonişti, care rămîn în culise, lăsînd figuraţia să-şi dispute întîietatea în tentativa de a desăvîrşi haosul iniţial.

Şi totuşi Binele există, chiar dacă nu-l putem defini în atîtea feluri. Şi totuşi protagoniştii există, chiar dacă se ascund în culise, conducînd din obscuritate conflictul.

Cine sînt, totuşi, protagoniştii?

D.S.

ACCESUL LA CATHARSIS

La lecţia despre genuri şi specii literare, subiectul tragedia avea drept punct central noţiunea de catharsis. Tensiunea forţelor sufleteşti între groază şi milă tinde să producă, ni se explica, o benefică înseninare. Urma să ieşim din amfiteatre (respectiv, din sălile à l'italienne) împăcaţi cu lumea şi cu noi înşine, purificaţi, mai buni.

Cu amărăciune trebuie să recunoaştem faptul că din tragedia care a zămislit eliberarea din decembrie n-am ieşit nici mai buni, nici împăcaţi cu lumea. Îndrăznesc să avansez ipoteza că neîmpăcarea îşi are originea în noi înşine. Cum ar fi posibil catharsis-ul, pe scenă şi în viaţă, fără obligatoria delimitare, în primul rînd în forul nostru intim, între bine şi rău? Unul şi acelaşi fapt se înfăţişează diferit, în funcţie de oglinda ce-l reflectă; privind fix în acelaşi loc, unii văd diavoli albi, înaripaţi, alţii îngeri negri, cu coarne. Să nu ne mirăm, şi nici să nu ne îngrijorăm din cale-afară; această stare febrilă, această furie negatoare pe care o trăieşte societatea românească este, pe de o parte, rezultatul pulverizării punctului de vedere unitar, al falimentului judecăţii univoce, pe de alta, expresia caracterului derutant, ambiguu, aleatoriu, al realităţii înseşi. Aflăm lucruri îngrozitoare despre chinul de fiecare zi al unor oameni de lîngă noi. Alte lucruri, probabil şi mai îngrozitoare, nu izbutim să le aflăm şi nu ştim dacă le vom afla vreodată.

Căutîndu-ne fiecare pe cont propriu ieşirea din labirint, trăindu-ne onest îndoielile, parcurgem, cu mic cu mare, un proces de însănătoşire a mentalităţii, de înlăturare a consecinţelor depersonalizante ale unei lungi perioade de educaţie unanimistă. La capătul lui, după ce ne vom fi dat răspuns la întrebarea ce e bine şi drept şi ce nu, accesul la catharsis redevine posibil.

Aşa stau lucrurile, privite raţional, dedramatizat, la nivelul intelectului. Dar există şi tendinţa de semn contrar, instalată în avanscenă, unde atenţia generală este acaparată de o explozie la nivelul afectelor; climatul pasional, convulsiv („toxic", cum l-a numit Andrei Pleşu), distorsionează percepţia, producînd efecte devastatoare în special în sfera relaţiilor. Se fring prietenii de-o viaţă, au loc renegări şi desolidarizări altădată de neimaginat, idoli ai mulţimilor îşi pierd aura. Asemenea drame sînt, probabil, inevitabile în trena unei revoluţii. Dar, în această ceaţă de resentimente, deloc prielnică gîndirii lucide şi regenerării etice (în consecinţă, nici creaţiei), unii se rătăcesc de-a binelea. Cu adevărat ucigaş este războiul din presă; anumiţi combatanţi îşi uită (?) menirea, obsedaţi fiind să-şi plătească reciproc poliţe, într-o vindictă hrănită din acumularea de umilinţe ce au degradat global această breaslă — poate mai mult decît pe oricare alta — sub dictatură, împingînd-o acum, paradoxal, ca, în loc să se răscumpere, să jongleze periculos cu relele aflate în cutia Pandorei. Să credem că la un moment dat vor putea fi pur şi simplu puse între paranteze aceste cuvinte cu cap vidia, rostite sau scrise şi difuzate în milioane de exemplare? Îngrijorător se anunţă efectul pervers (efect scontat? avatar de ucenic vrăjitor?) al presiunii psihologice, incolo-

nind exaltarea, frica, frustrarea, buna-credință, orgoliul, calculul meschin, snobismul, naivitatea, extremismul... Abia ne văzurerăm scăpați de excomunicări, de coruri vorbite, de scandări, de falsul patetism și de minciuna sforăitoare — ce teatru prost! —, și iată că ele reapar sub alte firme, încoltind individul liber, aliniindu-l unui nou conformism. S-a dovedit că nu sîntem un popor vegetal; în schimb, ne vom sfîșia, oare, unii pe alții ca să ne demonstrăm vitalitatea? Sau, neputîndu-ne împăca sincer, vom sfîrși, plictisiți, prin a ne pupa toți piața Independenței?

Acestea nu sînt simple întrebări retorice, fiindcă viața teatrului și a oamenilor săi interferează aceste cîmpuri de luptă, primind „undele de șoc" provenite de aici. Spre deosebire de alte domenii ale artei, teatrul întîrzie să-și găsească ritmul respirației. Afișul vechi pare în majoritate expirat. Stagnarea „producțiilor" și indecizia repertorială, dispariția cozilor de la casele de bilete nu sînt, probabil, decît partea vizibilă a aisbergului. Schimbarea conducerii instituțiilor teatrale a fost precedată și urmată de seisme locale; o dată cu necesara despărțire de unii directori colaboraționiști, au ieșit la iveală și vechi nemulțumiri, un veleitarism multă vreme reprimat, dezechilibre de structură. Într-un soi de mișcare browniană, actori și regizori pleacă, lăsînd baltă repetiții începute, migrația spre capitală descompletează formații mai fragile, disensiuni lăuntrice mînează colective mari, pe care schema administrativă nu prea mai are puterea să le țină laolaltă. Transplantate în perimetrul scenei, procedee din lupta politică nasc situații absurde și dureroase: undeva, purtătorii de cuvînt ai „garniturii a doua" cer vedetelor care au dus ani de zile greul afișului (și al turneelor!) să se retragă „o vreme" (o legislatură? două? talentul e ușor de ucis!), pentru a lăsa altora „loc de afirmare". Cine are interes să elimine din viața artistică, stigmatizîndu-le ca pe o „nomenclatură", tocmai valorile sigure care pot determina regenerarea teatrului românesc?

Nimeni nu poate pronostica azi cînd și cum se va produce această regenerare. Două lucruri sînt însă certe. Unul — că teatrul nu se poate întoarce la punctul de ruptură, într-o ipocrită „normalitate", închizînd într-o acoladă experiența răvășitoare pe care artiștii au trăit-o; și, doi — că soluția nu-i va veni din afară, ci din însăși condiția de existență a acestei arte. De vreme ce unii nu mai pot lucra împreună, fiindcă opțiunile lor esențiale sînt diferite, ei vor trebui să se despartă; cu siguranță, însă, se vor căuta și se vor întîlni cu alții, pentru că natura creației respective îi conduce către spiritul de echipă. Poate că situația va impune chiar modificări în structura, amploarea și conformația rețelei de instituții — întreprindere deloc ușoară, nici lipsită de riscuri, totuși de preferat unui statu quo steril. Pentru a porni acest flux e nevoie acum de inițiativă, de curajul și de tenacitatea celor în stare să polarizeze talentele, să le ofere o cale, un program.

ILEANA POPOVICI

ANCHETA TEATRUL AZI

DRAMATURGIA PE BALANSOAR

Spaimelor, incertitudinilor și neliniștilor noastre cotidiene să le mai adăugăm ceva, nu pentru că s-ar simți vreo lipsă, dar pentru că e vorba de o realitate: destinul dramaturgiei românești.

Motive de îngrijorare există destule. Ca și semnele de întrebare sau de mirare. La neglijarea constantă de către critica literară — manifestată pînă acum —, se adaugă îndepărtarea rapidă a repertoriilor teatrale de piesa românească originală. O să vă întrebați: ei și? Sau: dacă piesa e bună, teatrele nu o vor ocoli, așa că de ce vă agitați?

Agitația pleacă de acolo că, pînă în decembrie 1989, sala de teatru a fost o mare supapă publică, strategiile repertoriale, influența regizorală și talentul unor mari actori și ai unor colective teatrale au creat terenul favorabil unei rezistențe **sui generis** în cultura noastră. Marile spectacole trezeau uneori interesul celor mai importanți critici literari. Critica literară a literaturii dramatice, însă, s-a manifestat mai reticent, mai neglijent sau printr-o tăcere deplină. Un considerent invocat ar fi că piesa de teatru e absorbită de TEATRU și nu de LITERATURA. Un altul, se referă la carența valorică a literaturii dramatice, deși, se poate pune întrebarea în ce măsură era aceasta cunoscută? Noi, care am fost atît de atenți față de marile modele ale criticii literare franceze sau engleze sau chiar românești, păream să fi uitat exercițiul acelora în domeniul teatral. De ce critica românească nu are în vedere literatura dramatică românească? În ce măsură e dispusă ea să se recunoască inaptă, nepregătită sau dezinteresată față de TEATRUL CA LITERATURĂ?

Semnele de întrebare de mai sus nu vor să însemne vreo acuză, ci, mai ales, delimitarea unei incongruențe. De aceea, revista TEATRUL AZI deschide paginile sale intervențiilor criticii literare, care va încerca să lămurească un „mister".

TEATRUL AZI

Eternă, enormă (ca bibliografie) și universal valabilă, disputa privind primatul **literar** sau **spectacular** al actului teatral rămîne pe mai departe insolubilă. Supărătoare, oțioasă ori palpitantă, orice eventuală soluție e supusă fatalmente unilateralizării, subiectivității afirmate violent, cu mînie regizorală sau perfid-teoretic, excesului de nuanțe dus pînă la pulverizarea culorii inițiale. Aici, trebuie să te declari dintru început pentru o tabără sau alta: consideri textul întîi de toate ca literatură **supusă** reprezentării scenice, ori acorzi întîietatea cvasi-absolută **jocului** în sine. Opiniile de centru (edificate nu o dată ca niște coloși bucșiți doxologic, dar cu finalitate oricum redusă) nu sînt decît niște paliative. Sigur, înțelepții introduc la iuțeală ideea actului sincretic, piesa de teatru ca „text total", crezînd că fac dreptate ambelor poziții. Una peste alta, cititorii de teatru sînt extrem de puțini (dacă nu cumva numărul lor se reduce exclusiv la specialiști), în vreme ce spectatori sîntem toți. Teatrul e un text, un scenariu dinamic care trebuie văzut, și lumea se gîndește la **literarul** acestuia numai în al treilea rînd. Sau deloc. Omul, bunioară de par egzamplu, se duce la teatru „pentru actori" sau, mai rar, „pentru regizor". Pentru text se duce cînd e vorba de un clasic („hai să vedem și Hamletu' ăsta"), sau de vreun contemporan, de obicei cu faimă extra-scenică. Dar și atunci nu litera, ci **spiritul montării** ei contează decisiv. Teoreticienii, academicii, esteții și teatrologii pot să spună ce vor, lucrurile **așa** stau, lumea este-așa cum este și ca dînsa sîntem noi, nu?

Acum, pentru a veni la rostul prezentei anchete, Marian Popescu susține de ani și ani, în cărți, articole și alte ocazii, între altele, trei lucruri: că avem o serioasă literatură dramatică, de-alaltăieri și pînă astăzi; că ea trebuie să intre infinit mai mult în atenția criticii literare, care, se știe, de cînd e ea a strîmbat din nas cu dispreț la această pretenție, pe motiv că teatru-i treaba cronicarului de spectacol; și că, deci, critica **dramatică** e altceva decît critica **teatrală**, ea reclamîndu-și statutul preponderent literar. În fine, circumscriind mai strict prima chestiune, același vechi prieten afirmă că am avut în ultimele decenii o adevărată literatură dramatică, dincolo de (adică „en dépit de") himalaia maculaturii pseudoteatrale comandată de CCES și de cumplita hăr-

CUM PRIVEȘTE CRITICA LITERARĂ DRAMATURGIA ROMÂNĂ

mălaie a politrucilor împăiați logocratic. Și, mai în fine de în fine, e alarmat (are dreptul, are și de ce) de absența publicului din teatre în această primăvară a isteriei caricatural-politice. Dacă mi se îngăduie, voi lua punct cu punct cele zise.

Neamul românesc este înzestrat cu un extraordinar apetit ludic (adeseori, masochist de-a binelea), cu un teribil simț al situației (comice, tragice, penibile etc.), cu un ulcerat har nastratinesc, histrionic, amfitrionic, levantin și cum o mai fi, dar o literatură dramatică amplă, solidă, seculară și ferm autonomă — NU are. Lasă că dramaturgi puri și simpli nu există la noi, toată lumea a cultivat (cu excepția, între vîrfuri, a lui Caragiale, uriașa noastră insulă, și a lui Ionescu întrucîtva), a cultivat, deci, scena din distracție, pentru bani, din considerente politice, din comandamente educativ-patriotice, ori din dorința de a-și ipostazia (și) scenic o teorie. Intră-n aceste serii cauzale și Alecsandri, Eminescu, Iorga, Delavrancea, Rebreanu, Maniu sau Goga, ca și Sebastian, Camil, Blaga, G. M. Zamfirescu, V. I. Popa, Mușatescu, inclusiv bizara excepție Ciprian. Dacă ne vom imagina, pentru o clipă, absoluta **independență** a produselor lor scenice, văduvindu-le, deci, de **contextul** operelor în discuție, vom vedea că,de fapt, dramaturgia lor rămîne atîrnată-n văzduh. Dar, în afară de asta, reușitele mari nu depășesc degetele ambelor mîini. Întrebați-vă, brusc, și încercați să vă răspundeți la fel: care sînt primele zece piese românești de mare valoare, care să bată nu, Doamne ferește, la Shakespeare, dar măcar la O'Neill sau Camus. O să vedeți că, după cele patru inevitabile oferte caragialiene, plus un Camil, ceva, ne cam oprim, spre a ne scotoci mintea îndelung (ceea ce, evident, nu se întîmplă deloc în cazul prozei și al poeziei).

Bun. După '44 îl avem, mare, pe Mazilu și — la nivelul bunei duzine interbelice — pe Baranga, degradat și el în Băieșu sau reajustat cu talent de T. Popescu. Există lumea lui H. Lovinescu, două-trei texte Sorescu, una-două piese de D.R. Popescu, ideile dramatice ale lui D. Solomon, ceva patetică dură la Guga și un I.D. Sîrbu. Ei, nu-i destul? zice Marian Popescu. Păi, dacă pui lanțurile muntoase ale prozei și liricii din aceste decenii în fața acestor cîțiva colți de stîncă, ce ne mai rămîne? Ce forță de șoc a adus textul literar scenic pentru receptorul „epocii de aur"? Ah, că pot veni acum P. Everac și Băieșu să-și strige sutele de reprezentații cu preșul și fluturii pe lampă că, adică, iacă-tă impactul, asta-i moft. Vorbim, care va să zică, de literatură dramatică, și nu de sopranismul partinico-teleghidat.

Unde are dreptate deplină Marian Popescu e-n privința impactului în public al spectacolelor, asta da! Că știm prea bine cîte zeci de turbulente Hernaniuri am avut, ce Trafalgari se băteau pentru un act sau o replică și ce armate de activiști au suferit pe altarul cenzurii în teatru, știm cît de mult îi obsedau pe „cei doi" vorbele spuse de pe scînduri și ce război de gherilă au dus oamenii de teatru. Sigur că teatrul a fost cea mai direct-asumată supapă, că el striga adeseori în față ceea ce poezia încifrează, iar epica labirintizează. Sigur că-n teatru au funcționat katharsisul colectiv, jubilația comunitară, că de aici au plecat fix la țintă adevărurile exasperării naționale ș.a.m.d., dar asta-i meritul reprezentărilor, cu arsenalul lor de a tripla forța cuvîntului. Ce, dacă tresărea careva la o replică din Th. Mănescu, dacă aplaudam de zor un adevăr la foc mic gen A. Dohotaru, dacă și P. Pardău plăcea unora sau dacă ageamiului îi spunea ceva Piersic în Iovița — se schimbă stupiditatea, curajul comandat ori se-nfierbîntă căldicelul textual? Dacă teatrul a însemnat atît de mult în rezistența noastră, asta nu înseamnă că el a produs **opere**, ci **prilejuri** de sarcastică, sau patetică, defulare. (Bașca faptul, de ce să n-o spunem, că 90% din aceste ocazii le-au oferit piesele străine, de la Shakespeare și Molière, la Cehov, Bulgakov, Pirandello etc.)

Apoi: așa stînd lucrurile, de bună seamă că exegeza literară s-a debarasat din start de madam Thalia, trecînd totul la cronicarii de spectacol și intervenind numai cînd era vorba de partea leilor. Se dădea un Shakespeare, scria și Gelu Ionescu. Era un Caragiale, intrau în discuție și Iorgulescu, Ulici sau Vartic ș.a.m.d. Iar „calitatea" celor mai mulți cronicari de teatru a turtit de-a binelea genul. Cînd ai de estetician (!!) o calamitate ca I.Toboșaru și cînd te-mpiedici în V. Tașcu, M. Bărbuță, D. Kivu, P. Tutungiu, ori te-ncurci de tot în oficialul adormitor și catedratic al lui I. Zamfirescu, în I. Cocora și L. Patlanjoglu — ca să nu mai vorbim de T. Șelmaru, M. Mancaș, H. Deleanu, M. Dimiu, A. Săceanu — păi ce credit să-ți mai facă tagma criticii literare, și așa infatuată! Să treacă pe cronică de spectacol alde Manoleștii, Vartic, Al. Călinescu, Ulici, Negrici, Condurache sau Buduca, să-l vedem atunci pe V. Silvestru, se mai simte-n branșă ca zeul Pan? Vom înfige-n mintea criticii literare ideea de „teatru **ca literatură**", obligînd-o ca atare, numai atunci cînd vom juca Ionescu în întregime, cînd în loc de I. Gârmacea vom juca, măcar, H.P. Bengescu, cînd vom avea Bulgakovii și Gombrowiczii noștri, cînd N. Manolescu va scrie de colecția „Masca" și cînd... vom avea o dramaturgie, ce mai încoace și-n-colo!

În sfîrșit, nu e deloc de mirare criza de acum a publicului. O să ziceți că nici pentru cărți și nici chiar pentru filme nu e poftă și că **totul** e din pricina tămbălăului politic posttotalitar, că strada a înghițit scena etc. Ei bine, nu chiar totul. Gîndiți-vă o clipă la sutele de orori numite „teatrul TV", la sutele de tentative de asasinat psiho-mental și estetic de marți seara, la sutele de grozăvii ucigător de sistematic auzite la „teatrul radiofonic", la toate acele produse pentru care nu ajunge nici un dicționar al epitetelor dezonorante și care s-au infuzat, vrîndnevrînd, în noi (sau în ei, cei care acceptau să le vadă și să le audă). Credeți că ele-s un bagatel lucru? Ele au format o parte substanțială din cernobilarea noastră mentală și artistică, ne-au iradiat pe două generații, fiindcă fiii noștri ajunseseră pur și simplu să-l aștepte marțea seara pe D. Manolache în cine știe ce inepție-n salopetă de uzină, din, evident, lipsă de repere valorice. Cît ne va trebui să-i reeducăm, spunîndu-le că, totuși, Pirandello e altceva decît Fl. M. Năstase, iar L. Andreev e cu totul altceva decît Radzinski. Dar cît ne va trebui nouă pînă să ne reconvingem că una sînt I. Marinescu, M. Albulescu, G. Motoi, C. Dafinescu și C. Deleanu, și altceva Naționalul! Că una e Besoiu, și alta „Bulandra", că unul e S. Stănculescu, și altul M. Rălea, sau că la Giulești sînt și alții în afara lui C. Negreanu și a Dorinei Lazăr. Pe toate aceste triste (sau feroce) figuri, al căror talent s-a lăsat putrezit pe ecranele ceaușiste, cum să le uiți? Mai cu seamă acum, cînd nici pentru **Nevestele vesele din Windsor** nu mai avem timp și chef!

Nu știu dacă toate acestea se încadrează în discuția propusă de **Teatrul azi.** Poate-ar trebui să-i întrebați și pe tovarășii T. Dobrin, Trif, Bibicioiu, Gheorghe și T. Crețu ce opinie au despre înflorirea dramaturgiei românești în înnoitorul climat inaugurat de congresul IX și de eliberarea din decembrie '89. Chiar!

DAN C. MIHAILESCU

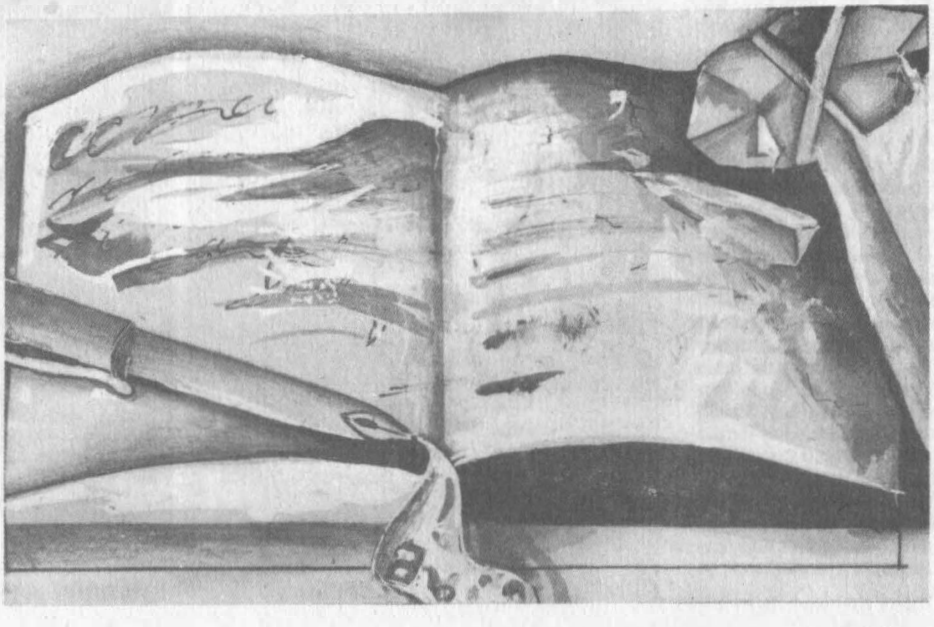
PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU

Povestea peripețiilor prin care a trecut spectacolul realizat de Alexandru Darie la Teatrul de Stat din Oradea cu piesa *Jolly Joker* de Tudor Popescu pare astăzi dificil de reconstituit. Nu atît pentru că ar fi fost uitată, cît mai degrabă datorită unghiului din care personajele sale principale — regizorul, actorii, secretara literară, directorul, criticul — o privesc, retrăind-o acum. Și nu-i vorba doar despre detașarea pe care scurgerea vremii o impune de la sine, cît despre modificarea substanței înseși a clipei: libertatea neîngrădită, interioară și de exprimare, de azi contravine flagrant stării de tensiune, de apăsare, de teamă, de împovărător sentiment că operă, artist și critic se află „sub vremi", atotcuprinzătoare pînă cu puține luni în urmă. Citește: la bunul plac al unor oficialități cu drept de viață și de moarte asupra lor. Căci ce altceva erau cenzura — cu fațeta ei ascunsă, dar nu mai puțin periculoasă și agresivă, autocenzura —, topirea unei cărți sau suspendarea unui spectacol, ridicarea semnăturii unui autor?

Cu un coșmar se aseamănă aceasta și alte povești de felul ei: greu de relatat la trezire, cu neputință de urmărit firul lui sinuos, ilogic de desfășurare, *ceva* esențial — atmosfera, poate — refuzîndu-se cuvintelor vegheate de rațiune.

Să nu ne mire, deci, detașarea ironică de peste ani, hazul sprințar, mai degrabă îngăduitor decît tăios cu care sînt înfățișate momente dintre cele mai grele — slavă Domnului, puterea de a ne despărți de trecut rîzînd!

Grupaj realizat de MIRUNA IONESCU



a. grand

PE ROL:

TEATRUL DE STAT ORADEA

JOLLY JOKER

COMEDIE DE **TUDOR POPESCU**

REGIA
ALEXANDRU DARIE

SCENOGRAFIA
MARIA MIU

CRISTIAN ȘOFRON
NICOLAE TOMA
ILEANA IURCIUC
ALLA TĂUTU
EUGEN HARIZOMENOV
MARCEL SEGĂRCEANU
MARIANA VASILE
TIBERIU COVACI
LAURIAN JIVAN
EUGEN ȚUGULEA

Cristian Şofron

PRESTIDIGITAŢIA — SAU CUM SĂ PĂCĂLEŞTI CENZURA

— *Aşadar, Alexandru Darie, dacă ţin eu bine minte,* Jolly Joker *a fost prima ta montare pe o scenă profesionistă. Cum ai ajuns la textul lui Tudor Popescu? Ţi-ai dorit, într-adevăr, să-ţi începi cariera regizînd o piesă românească?*

— Am sosit la Teatrul din Oradea, repartizat după absolvirea facultăţii, iar ei mi-au propus textul pe care-l aveau înscris în repertoriu. Ca să spun cinstit, imaginea mea asupra debutului era cu totul alta. Deci, l-am luat plin de îndoială, cu atît mai mult cu cît totdeauna mi-e teamă cînd am de-a face cu un text nou. I l-am dat întîi Mariei (Miu, *n.n.*), iar ei i s-a părut slab. Trebuia, totuşi, să-l citesc şi eu. Am făcut-o şi... am înnebunit: era o satiră extraordinară, de tip gogolian, ce demonta un întreg sistem politic. Nu propunea numai o interesantă panoplie de caractere, bine construite, ci analiza unui mod de a exista al unor oameni. Mi s-a părut că atinge suprarealismul tocmai prin realismul ei puternic. Şi am avut, dintr-o dată, imaginea finală a spectacolului: un spaţiu auster, pustiu, ars de lumina de acetilenă, o orchestră tristă, derizorie, un fel de fanfară de orbi, o lume care se zbate în acest spaţiu încercînd să-şi depăşească, fără sorţi de izbîndă, condiţia. O lume grotească, de coşmar, de apocalips. Dar rămînînd comică prin ridicolul ei. Cînd i-am descris-o Mariei, amîndoi am crezut că e bine. Era, pentru noi, un univers care se înrudea cu cel al unui Gogol, al unui Suhovo-Kobîlin, Kafka sau Urmuz.

— *Cînd au început clipele grele pentru tine şi spectacol?*

— Încă din timpul repetiţiilor. În rolul „comisarului" de la C.C. l-am distribuit pe Eugen Ţugulea, un foarte bun profesionist dar... secretar de partid al teatrului, pe atunci. Creasem un personaj de vreo doi metri înălţime. Spînzurat pe catalige, cu un baston lung ce-i prelungea mîna, cu o căciulă de nutrie pe cap, niciodată apărînd singur, ci însoţit de vreo 20 de figuranţi („securiştii") care făceau un grup compact în jurul lui. Nimeni nu-l atingea, vorbea foarte încet, iar toată lumea nota ce spunea. Actoriceşte, îşi acoperea perfect obligaţiile, dar cu „vigilenţa" sa de secretar de partid îmi atrăgea mereu atenţia că piesa „n-o să treacă". Eu îi răspundeam că nu sufăr de autocenzură, care e mortală pentru orice artist.

— *Dar în felul acesta, atmosfera repetiţiilor n-a devenit încordată?*

— Dimpotrivă. Toţi fiind convinşi că spectacolul oricum n-o să fie acceptat de cenzură, şi-au dat drumul atingînd, după opinia mea, cote artistice extraordinare. În afara lui Nicolae Toma şi Cristian Şofron, toţi interpretau mai multe roluri şi reuşeau, cu foarte puţine mijloace exterioare, să creeze tipuri diferite, modelîndu-le pe dinăuntru. Mai e ceva: securistul teatrului urmărea repetiţiile de la balcon. Într-o zi, m-a chemat Mircea Bradu şi m-a întrebat: ce faceţi voi acolo, că mi s-a spus că-i rău de tot?! Dar a continuat: lasă, mergi mai departe, dacă e să murim, murim cu toţii. Nu ştiu cîţi directori de teatru ar fi zis asta şi s-ar fi comportat în acest fel! De fapt nu numai securistul ne urmărea, ci şi actori care nu jucau în spectacol. Părea o conspiraţie, cu asistenţa aceea ascunsă pe după perdele.

— *Cînd au început primele atacuri directe la spectacol?*

— La vizionarea internă. Unii membri ai COM au zis că spectacolul e foarte bun, că actorii joacă foarte bine, dar că... ce ne facem? Însuşi Ţugulea a avut un acces de nervi: „eu i-am zis lui Darie, că spectacolul imaginat de el e posibil creator de probleme. Ce se întîmplă cu banii investiţi, dacă ni-l opresc?". Era pentru mine interesant de observat ruptura dintre cele două faţete ale omului: actorul conştiincios şi secretarul de partid care tremura pentru el, pentru instituţia unde lucra. Mircea Bradu a propus să nu tăiem nimic, doar să avem grijă ca la vizonarea externă să atenuăm nişte lucruri... şi-om vedea. Poziţia sa a fost foarte importantă şi pentru mine, şi pentru colectiv.

— *Şi a venit vizionarea externă...*

— ...cu secretara cu propaganda în frunte. Eu zic că nu era femeie rea; a rîs tot timpul reprezentaţiei. Iar la sfîrşit a spus că actorii joacă foarte bine (toată lumea amuţise), dar că spectacolul e critic nu numai la adresa unor oameni, a unor anumite scăderi, ci a întregii societăţi socialiste. După care, brusc, a început să urle. „Cît trăiesc eu, nu va trece de vizionare!". Şi a urlat vreo jumătate de oră. Toată lumea înverzise. Mircea Bradu aproape că intrase sub birou, cîţiva care nu jucau jubilau sau dădeau aprobator din cap. În prima clipă de tăcere, ca într-un spectacol de prestidigitaţie, am avut instinctul de-a o obliga să iasă din monologul de generalităţi şi de a o întreba: exact, ce vă supără? „De ce secretarul de la CC care vine şi rezolvă totul apare pe picioroange?" Mi-am dat seama că trebuie s-o fac pe timpitul: pentru că e un personaj important, e deasupra tuturor prin funcţia pe care o deţine. Bine, zice ea, hai, la început să apară aşa; dar nu toată piesa. La care eu răs-

pund: perfect, îl dau jos. Şi am ales momentul cînd el spunea „mascarada s-a terminat". Se dădea jos, şi, fiind foarte scund, totul devenea mult mai grav!

-Apoi: de ce i se pune covorul roşu? Eu, naiv: pentru că apare pe coturni care, dacă scena e goală, fac zgomot prea mare şi nu se aude textul. Ea: dar n-aveţi alt covor, numai roşu? Bradu: nu ştiţi cum e cu autofinanţarea? Ea: nu se poate. Eu: dar dacă nu e roşu, e bine? Verde să zicem? Ea: verde? nu. Atunci Maria l-a vopsit cu maro. Dar suportul de plastic pe care era aşezat rămăsese roşu, iar culoarea tot răzbătea. Finalul, de asemenea, a fost schimbat încă de la vizionarea internă, devenind de fapt mult mai „rău". Pe scurt: s-au mai scos nişte replici, pe care actorii au avut grijă să le reintroducă după primele spectacole.

— *Alexandru Darie, a fost o luptă pentru şopirle, sau altceva?*

— Tocmai asta era, că nu existau şopirle. De la început tăiasem unele replici conjuncturale. Eu mizam pe o anume viziune asupra lumii. De asta, şi cînd am coborît discuţia la detalii, sărmana secretară cu propaganda n-a mai putut să se descurce.

— *Cum a fost premiera?*

— Un triumf. Mă uitam la public: rîdea, dar parcă fiecăruia îi era frică s-o facă. Parcă se gîndeau: oare ne mai lasă să mergem acasă după spectacol?

— *Momentul următor: turneul în Bucureşti.*

— Care s-a desfăşurat fără probleme. O ciudăţenie, ca atîtea altele. Dar, la întoarcere, spectacolul nu s-a mai jucat decît de cîteva ori. Între timp, se strînsese la director un dosar gros de reclamaţii şi sesizări. La fiecare reprezentaţie veneau cîte un securist. Dar nu numai ei erau „vigilenţii".

— *Şi a sosit invitaţia la Festivalul de arta comediei de la Galaţi.*

— Trecuse aproape un an de cînd nu mai jucam *Jolly Joker*. Am repetat trei zile. Curios, poate, toţi au reintrat extraordinar de repede în rol. Secretara cu propaganda era plecată din Oradea şi atunci ne-a dat viză adjunctul său. Deci, începe spectacolul în Festival. Eu, ca de obicei, stăteam în fundul sălii. Simţeam stupoarea care plana peste ea. În pauză, actori, colegi din alte teatre au venit cu lacrimi în ochi să mă felicite. Începe partea a doua şi-l văd pe Mircea Bradu că apare tremurînd şi-mi şopteşte că „avem probleme". Îl întreb ce-i, dar el pleacă mormăind ceva. Mi s-a părut a-mi trece pe la urechi că primul secretar al judeţului a părăsit ostentativ sala. Peste vreo cinci minute, îl văd pe Paul Everac ridicîndu-se în picioare şi ieşind trîntind uşa. Şi nici nu începuseră momentele cu adevărat grave! La masa juriului încă nu se mişca nimeni. Peste un timp, Theodor Mănescu se scoală de pe scaun, aflîndu-se în mijlocul rîndului îi ridică şi pe ceilalţi, şi iese prin dreapta. După care l-am văzut ascuns după draperia uşii şi rîzînd. El se „desolidarizase", dar de după perdea gusta critica. ...Tragedia a urmat la sfîrşitul spectacolului. Mircea Bradu ne-a zis că e nenorocire. Oameni care în pauză mă îmbrăţişaseră, treceau pe lîngă mine privind ca prin sticlă. În juru-mi s-a lăsat o tăcere de gheaţă. Actorii erau speriaţi. Au plecat cu autobuzul — 16 ore, ca şi la venire!; Bradu a rămas. Eu m-am dus acasă, la Bucureşti. Nu ştiam nimic. Apoi am aflat că acel prim secretar a dat telefon tovarăşei Sonea, care, la rîndul ei, a sunat la Oradea cerînd destituirea secretarei cu propaganda. Norocul ei, că nu ea dăduse viza de participare la Festival! S-au mai cerut: 1) excluderea mea din partid. Dar au constatat că nu eram membru; 2) să mi se ia dreptul de a profesa. Li s-a explicat că am o diplomă şi că nu există nici o modalitate de a o anula. Mai mult, că eram stagiar şi nu mi se putea desface contractul de muncă; 3) lui Mircea Bradu să i se dea vot de blam.

Peste trei săptămîni s-a trimis în toate teatrele o circulară semnată de Tamara Dobrin şi cu menţiunea de a fi pusă la aviziere. În ea se specifica faptul că am denaturat textul, că i-am adus grave modificări.

— *De ce s-a vorbit despre denaturarea textului? Era adevărat?*

— Da' de unde! Motive, de fapt pretexte, erau două: unul, că însuşi Tudor Popescu spusese că nu-şi mai recunoaşte piesa, iar asta încă de la premieră. Dar sensul afirmaţiei era pozitiv, adică nici el nu crezuse că poate da naştere unui spectacol atît de bun. Al doilea, în fond cel adevărat: Tudor Popescu primise în acel an premiul Academiei pentru volumul intitulat *Jolly Joker*. Dar cine semna premiile Academiei? Ceauşescu. Circulă şi o legendă: că Tamara Dobrin a început să zbiere împotriva noastră — a lui Tudor Popescu şi a mea — proferînd ameninţări. Dar Ticuţa Creţu i-ar fi şoptit că volumul şi deci şi textul, luase un premiu semnat de însuşi... tovarăşul. Iar atunci, cum se putea ea lega de un text premiat de...? Drept pentru care s-au reformulat capetele de acuzare: că eu am denaturat textul, că am introdus replici inexistente etc. etc. Ceea ce nu era adevărat. Eu, dimpotrivă, tăind anumite replici de circumstanţă, zisele şopirle. Mie mi s-a „aplicat" o interdicţie de semnătură de un an. Nici presa nu avea voie să-mi pomenească numele. Iar Marian Popescu, singurul critic ce scrisese despre Festivalul de la Galaţi, a păţit la fel.

M. I.

DEZASTRUL E PERFECT E PUŢIN PREA MULT!

Alexandru Darie a găsit titlul pe afişul repertorial al teatrului cînd a venit, după absolvire, la Oradea. L-a interesat. Noi ne-am bucurat, firesc, că acceptă şi nu ne propune (cum se obişnuieşte, nu?) un alt titlu. Era afişul nostru de abonamente şi, vai, adesea schimbarea unui titlu cu altul irită publicul plătitor şi, de ce nu, încrezător în promisiunile instituţiei. Faptul că piesa lui Tudor Popescu mai fusese montată în două-trei teatre nu-l deranja.

De la primele lecturi ne-am dat seama că *Ducu* Darie a plasat comedia pe o orbită total nepreväzută în „geografia" teatrală... a piesei. Dintr-o comedie satirică pe teme, e drept, extrem de acute, din imediata noastră... apropiere, Darie *concepea* un spectacol politic de o forţă generalizatoare extrem de violentă, de puternică, de, hai să spunem, periculoasă şi de o gravitate *neconţinută* în replica propriu-zisă, ci, mai ales *gîndită* în subtext.

Că era posibil să fi existat dinamita în subsolul piesei şi n-am intuit-o noi, treacă-meargă, dar n-a intuit-o nici Tudorică, precum ne-a mărturisit, cu binecuvîntata-i sinceritate şi cu nesfîrşită admiraţie (şi o dragoste nedezmînţită) pentru „copiii ăştia minunaţi", cum i-a numit pe Maria Miu (autoarea scenografiei) şi pe Ducu Darie.

La prima vizionare am cam tremurat, dar ne-am înarmat cu argumente serioase de apărare a spectacolului în faţa „comisiei". Ştiam noi foarte bine ce „merge" şi ce nu. Multe lucruri au trecut neobservate, unele au fost „date" mai uşor, mai moale, cum se spune, urmînd să dobîndească forţă şi virulenţă în spectacolele de după premieră.

Forurile ideologice au fost de-a dreptul şocate de viziunea regizorală. Mare noroc a avut Ducu, totuşi: a fost prezentat „tovarăşei secretare" de la judeţ drept „fiul lui Iurie Darie", junele artist (şi) al „tinereţii dinsei", o „tînără" speranţă a şcolii de regie românească etc, la care se adăuga propriul farmec al lui *Ducu;* cucerită de toate acestea, „imblînzită", „to'aşa" a acceptat să aprobe spectacolul (după încă o vizionare), recomandînd „scoaterea" grabnică a unor „mizerii" şi exagerări, cum le-a numit.

Las' că m-a privit din nou chioriş (eu eram, mereu, principala „vinovată") şi m-a întrebat de unde am scos „prostia" asta (era vorba de piesă). I-am dat volumul lui Tudor Popescu, i-am spus că s-a montat şi în alte teatre, deci au... găsit-o alţii, înaintea mea...

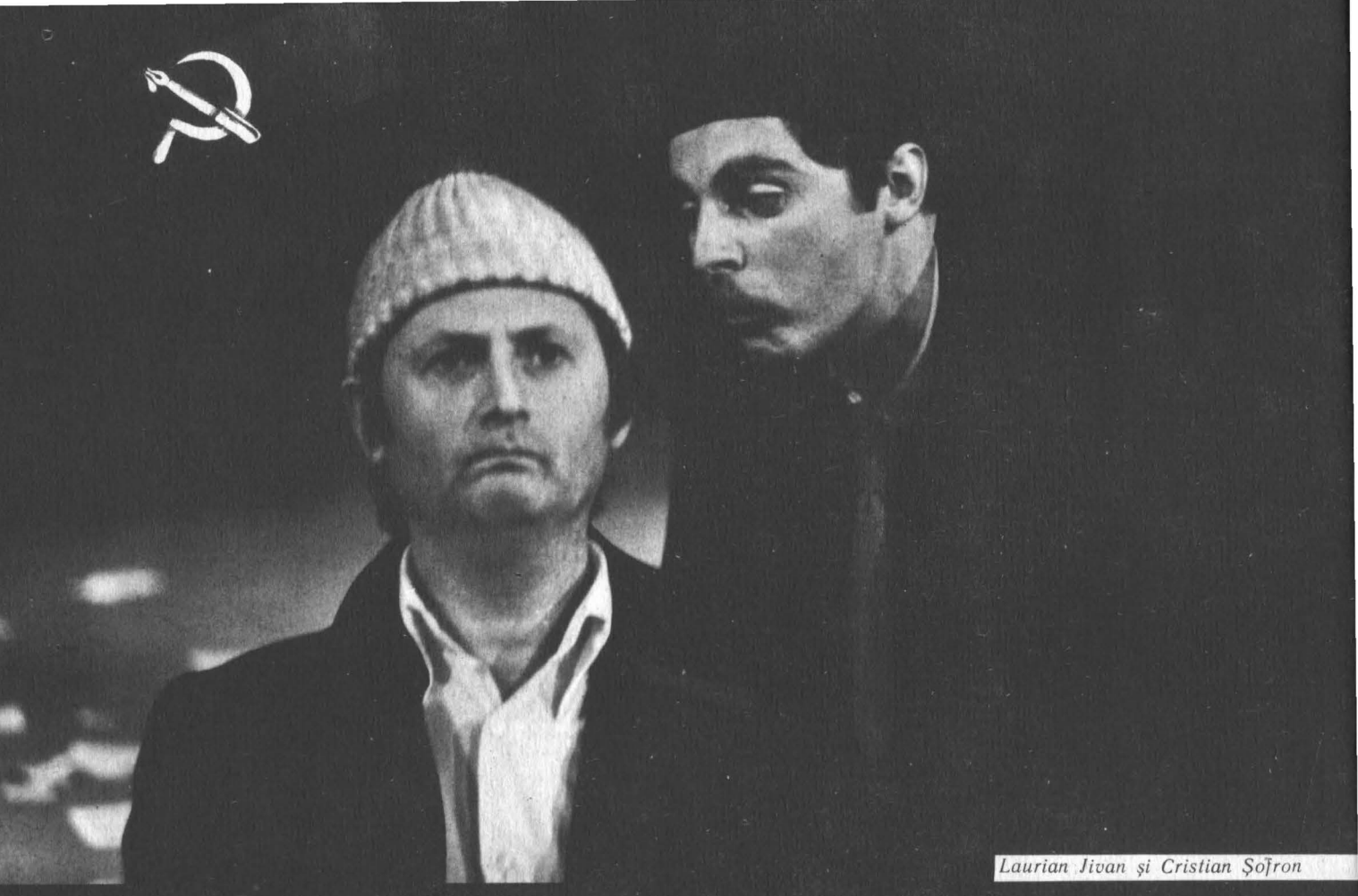
Tovarăşa a propus să se clarifice neapărat: de ce primeşte, totuşi, directorul pachetul de carne, care sînt, *TOTUŞI,* elementele pozitive ale spectacolului, „cu ce pleacă spectatorul acasă"? etc., etc. „Este o întreprindere mizerabilă, infernală — a mai spus tovarăşa —, dezastrul e perfect. E puţin (!!!) prea mult".

La Festivalul de la Galaţi ne-am prezentat fără a „reviziona" spectacolul — după un an. Ecoul, turnătoriile, „atitudinea" împotriva noastră au fost rapide. Totul a început încă din timpul spectacolului, de la care a ieşit primul secretar (s-a zis apoi că ar fi fost chemat la telefon...). Grav este că, invidioşi sau înspăimîntaţi (?), s-au dezis de noi chiar şi unii aşa-zişi oameni de teatru (inspectori din Consiliul Culturii, redactori, cronicari) ale căror nume hai să le trecem sub tăcere. Din jenă...

Publicul a fost în delir. Atîta satisfacţie pe feţele oamenilor nu mai văzusem de mult. Prietenii ne-au întrebat „cum de v-au aprobat un asemenea spectacol?". Noi tăceam chitic. Nu *prea* ne aprobase nimeni să „ieşim" cu el la Festival.

Au urmat, se ştie, represaliile. S-a făcut o şedinţă în care „tovarăşa", cu *mîna* ei, ne-a dat vot de blam, ne-a mustrat aspru pentru deplorabilul nivel politic: Mircea Bradu, Elisabeta Pop şi Eugen Ţugulea. Ducu a scăpat: nu era membru de partid...

ELISABETA POP



Laurian Jivan și Cristian Șofron

SCURT TRATAT DESPRE UN MALTRATAT

Eu n-am mai fost la vreun proces pînă acum. Cel cu *Jolly Joker* de astăzi mă face să surid amar, gîndindu-mă ce veşnicie îmi pare că a trecut din 1985 cînd se întîmplau faptele. Că fapte-au fost iară nu zvonuri! Lumea teatrală le-a cunoscut imediat, dar cea literară mai tîrziu. Nici eu n-am fost şi nu sînt locvace, iar de răspîndit plîngerea ca „maltratat" nici asta n-am făcut-o. Se pare c-am greşit.

Toată „povestea" cu *Jolly-Joker* stă aşa în ce mă priveşte: am fost la Festivalul de artă comedieă de la Galaţi unde am văzut între altele, şi acel excelent spectacol al teatrului din Oradea, regizat de Alexandru Darie. Cînd m-am întors acasă am scris la „Flacăra" un articol despre regizorii tineri ale căror puneri în scenă le-am văzut în festival. După puţin timp aveam plăcerea interdicţiei de semnătură în „Flacăra" şi „Teatrul" pe termen de la şase luni la doi ani.

Privind acum înapoi, totul mi se pare o bagatelă. Alţii au făcut puşcărie sau au murit. „Povestea" de mai sus e una din sutele de maltratări de care lumea noastră culturală era plină. Aflînd de la cele două redacţii că articolele mele nu mai puteau fi publicate (în „Teatrul" începusem chiar un serial care se dezvolta pe măsura publicării, era şi-un proiect de carte implicat aici), voiam să ştiu de ce stau lucrurile aşa. Locul unde se afla răspunsul era „sus", pe la etajul doi al fostului CCES, într-un „cabinet". Despre lomatara sa ştiam puţine lucruri. Unul era esenţial, dacă nu două: primul — că avea în viză tot teatrul românesc; al doilea — că atunci cînd se anunţa venirea ei în teatru, la o premieră, cei de acolo nu ştiau dacă să fie înspăimîntaţi că vine trează sau altminteri (cum putea deveni dacă venea în prima fază). Ei, birfe! Tamara Maria Dobrin era însă temută. Nu pentru lipsa ei de pricepere, ci pentru veşnicia ei.

Am intrat, după ce-am solicitat cu răspekt o audiţie la dînsa, ca să încerc maria cu degetul.

Am fost întrebat dacă eu am scris ce-am scris. Am zis că da.

Am fost întrebat dacă am văzut spectacolul. Am zis că da.

Ea a zis că nu. Eu i-am zis că nu l-a văzut ea.

Ea mi-a zis că să fiu atent la ce vorbesc şi cu cine vorbesc.

Eu am zis că da.

Ea mi-a zis că ăla era un spectacol interzis. Eu i-am zis că nu.

Ea mi-a zis că ba da. Eu i-am zis că dacă l-am văzut înseamnă că nu.

Ea mi-a zis că interesele cui le servesc eu. Eu i-am zis că nu servesc.

Ea mi-a zis că de ce fac eu parte din ăia şi nu din ăştia care au văzut, dar „n-au văzut" spectacolul. Că de ce ţin partea criticii estetizante sprijinită de „Europa liberă". Eu i-am zis că adicătelea cum estetizante.

Ea mi-a zis că să nu fac pe prostul. Eu i-am zis că nu.

Ea mi-a zis că nu înţeleg. Eu i-am zis că da. Că dacă era ceva de „înţeles" de ce a interzis conferinţa de presă de la Festival ca să ştiu şi eu „indicaţiile".

Ea mi-a zis că nu. Eu i-am zis că da (cu argumenţe).

Ea mi-a zis că pedeapsa asta e. „Nu-ţi ridic anatema şase luni de zile şi dacă văd că nu-ţi revii, o prelungesc". Eu i-am zis că la biserică...

Ea mi-a zis că *să fiu atent*! Eu i-am zis bună ziua.

Anul 1985 a fost un an bun. *Jolly-Joker* fusese prevestit, de fapt, de *Operaţiunea Oradea* (decembrie 1984) care l-a stîrnit pe Everac şi l-a asmuţit asupra aceloraşi tineri regizori. Scrisesem atunci un articol pe care stimatul îl ferfeniţise, în replică, în presă. I-am răspuns, întrind *în vizor*.

De atunci am avut parte numai de bine de la direcţia teatrelor unde „Cartelul" specialiştilor în teatru punea lupa pe şpalturile subsemnatului (din alte publicaţii, dar şi de la a doua carte — asta şi la recomandarea călduroasă a tovarăşului Dulea, cunoscut nouă) ca pe ouăle microscopice. Au încercat adesea să le clocească. Dar n-a ieşit nici un papagal. Păcat de-atîta efort!

MARIAN POPESCU

DE UNDE ATÎTA INTUIȚIE?

Îmi sună și acum în urechi cuvintele colegului nostru, Cosmin Popescu, la Galați, după spectacolul prezentat la Festivalul de Comedie: „Mă, e cel mai bun spectacol cu o piesă românească pe care l-am văzut în ultimii 20 de ani, dar voi nu luați nimic! Cum v-a lăsat să jucați un asemenea spectacol?!!"

Intuise bine, și avea dreptate, în parte (!?) N-am luat, într-adevăr, nici un premiu, în schimb, cîțiva dintre cei din conducerea teatrului am primit cîte o sancțiune pentru că am aprobat sau am susținut spectacolul...!

Ce șoca, de fapt, într-un spectacol al cărui text părea să se ocupe de problema „înlocuitorilor" în industria alimentară și despre unii „descurcăreți" care, încurcă lucrurile „de nu le mai descurcă nici dracul"?

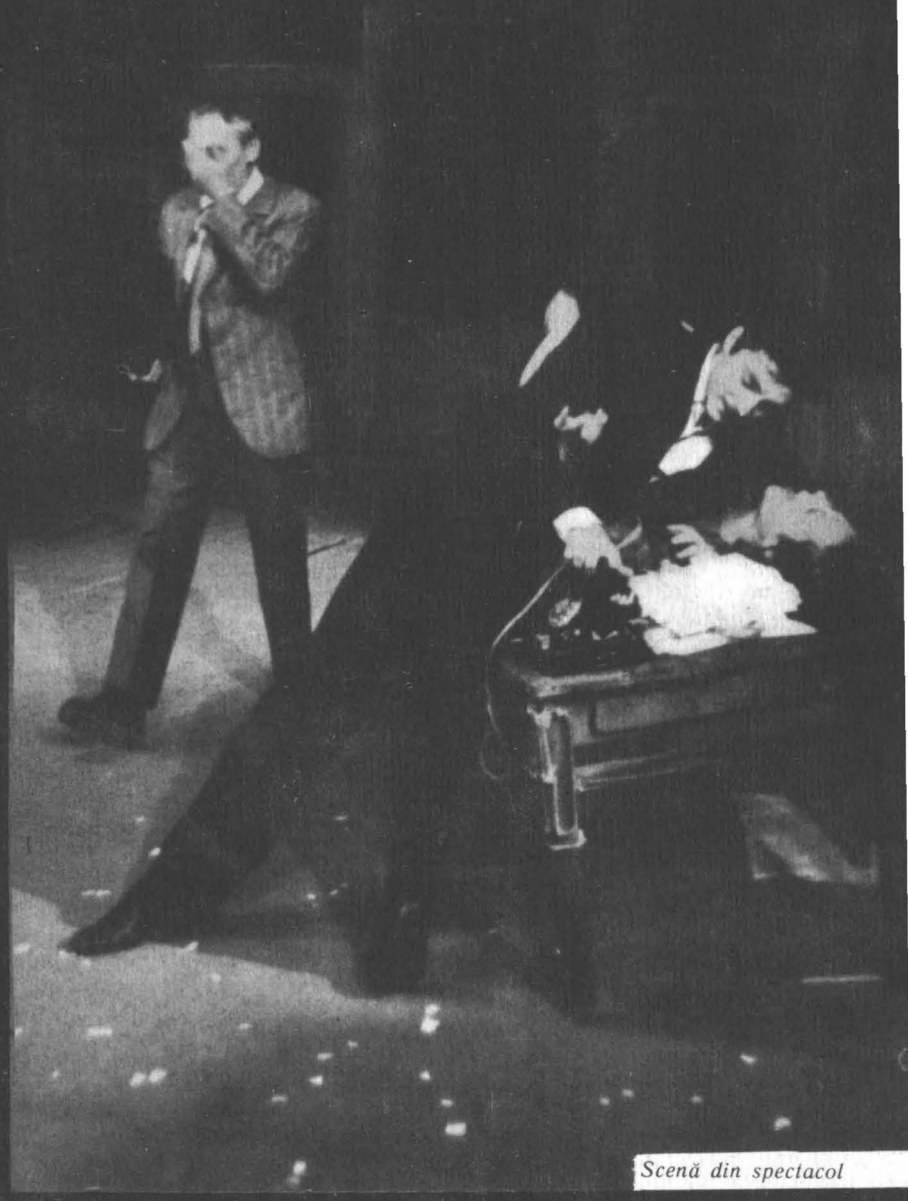
Șoca tocmai faptul că, în spectacol, nu era vorba de asemenea mărunțișuri Alexandru Darie a înțeles că sub aparența unei situații comice oferite de Tudor Popescu se ascundea drama unor oameni puși, de un sistem al minciunii, în situația de a minți continuu, de a falsifica nu numai rețete alimentare, ci și propria lor ființă.

Sintetizînd, spectacolul lui Darie nu era o comedie la care să ridem, că mîncăm soia în loc de... „nu știu ce", ci drama unei economii naționale în nuditatea și tragismul pe care le-am aflat cu adevărat cu toții abia după revoluție. De unde a avut atîta intuiție? — n-aș putea spune, dar spectacolul cu *Jolly Joker* conținea un tragism pe care regizorul l-a mai „adus" și într-un alt spectacol, făcut „cam tot așa și totuși altfel", *Zece hohote de rîs*, pe textul aceluiași autor.

De ce am fost noi de acord, totuși, ca, atunci, spectacolul să se joace?

În primul rînd fiindcă avea valoare artistică. Și în al doilea rînd, chiar dacă oglinda scenei părea să ofere o imagine deformată a realității (am văzut, nu demult, că nu era!), „exagerarea conștientă este un atribut al artei (teatrale)" am zis noi, nu neapărat fiindcă am vrut să apărem în postura de disidenți, ci pentru că așa am crezut că e bine și, în acest sens, ne-am asumat riscul (atunci și cu alte ocazii) — atît cît a fost (sau n-a fost) el!

EUGEN ȚUGULEA



Scenă din spectacol

Jucam cu o plăcere rară. La prima lectură am crezut că e un rolișor mic și neimportant. Azi pot spune că, datorită lui Ducu rolul ocupă un loc foarte important în fișa mea artistică.

Tremuram, la vizionare pentru scena în care „mă înghesuiau" cei doi inspectori.

Știam cît e de pudibondă Tovarășa și m-am înțeles cu colegii (cu Jivan și Covaci) să dăm mai pe deasupra, totul, să n-o scandalizăm.

ILEANA IURCIUC

Îl iubesc pe Ducu exact ca pe copilul meu.

Am colaborat admirabil cu el.

Mi s-a părut atît de clar ce vrea să ne comunice cu **Jolly-Joker** încît am aderat fără rezerve la viziunea lui regizorală.

Ducu **știe** (parc-ar face teatru de 50 de ani!) cu exactitate ce vrea să spună, nu numai cu fiecare scenă, ci și cu fiecare replică.

Am lucrat mult la **montarea** replicilor, la adîncirea sensurilor, la accente...

M-am supus cu plăcere și admirație „puștiului", pentru că **știa** ce vrea și ne cucerise pe toți.

NICOLAE TOMA

Darie e un magician.

Te vrăjește, te cucerește.

Cu inteligența, cu farmecul, cu modul său unic de a-ți „povesti" spectacolul în care urmează să joci.

Eu socotesc că **însemn** ceva ca actriță datorită unei fericite întîlniri cu Ducu.

Personajului meu din **Jolly-Joker** i-a dat o amplitudine, o complexitate care nu există în piesă.

Tîrfa care eram, știam, n-o să placă tovarășei. Reprezentam o categorie... care nu **că nu** exista, ci era negată.

Treceam de la rolul curvei, la cel al idioatei oligofrene, menită s-o îmbuneze pe „tovarășa Porumb" (ce teamă ne era că TOVARĂȘA se va recunoaște în **grăsuna** inspectoare, dar nu s-a recunoscut!) cu efort artistic și cu o imensă bucurie lăuntrică.

MARIANA VASILE

IDEI

HENRI WALD

EXPRESIILE RÎSULUI

Rîsul este o expresie al cărei semnificant este **hohotul** acompaniat de mimică şi de gesturi şi a cărei semnificaţie este **refuzul.** Numai omul poate să rîdă, deoarece, fiind singura fiinţă cuvîntătoare, numai el este în stare să-şi transforme experienţa în expresie, să-şi exprime împotrivirea printr-o atitudine critică. Necuvîntătoarele nu pot decît să rînjească sau să atace. Derizoriu nu poate fi decît omul; numai ideile şi acţiunile lui pot fi rizibile.

Rîsul este un protest, o contestaţie, un act polemic. Omul este singura fiinţă capabilă să rîdă, deaoarece numai el a izbutit să spună NU mediului său înconjurător. Omul nu este doar o prelungire a naturii din care face parte, ci opusul ei. Inventînd limbajul şi unealta, omul a reuşit să depăşească adaptarea lui la natură şi să înceapă adaptarea naturii la nevoile lui. Din supus al naturii, el a început să devină stăpînul ei. Şi de atunci luptă mereu împotriva împrejurărilor care îi întîrzie înaintarea, mai ales împotriva contrastului dintre scop şi mijloace, dintre pretenţii şi putinţă. Rîdem cînd cade un om îngîmfat, nu un bolnav.

Rîsul este tribunalul care a judecat cel mai mare număr de procese intentate de om mediului său social. Rîsul este un fenomen cultural. Cu cît un om este mai cult, cu atît plînge şi se plînge mai rar şi rîde mai des. Rîsul este o manifestare socială. Dacă este jenant să plîngi în public, este şi mai jenant să rîzi singur. Rîsului i se opune plînsul, nu seriozitatea. Un om care nu rîde niciodată este mai degrabă rizibil decît serios. Seriozităţii i se opune frivolitatea, nu rîsul.

Rîsul este însă nu numai un „contra", ci şi un „pentru": **contra** a tot ce stinghereşte dezvoltarea omului, dar **pentru** tot ce o favorizează.

Sînt unii teoreticieni care văd în rîs expresia unei atitudini religioase; după părerea lor, se rîde de finitudinea umană în numele Infinitului divin. Trecînd peste faptul că rîsul într-o biserică este un scandal, iar într-o academie este frecvent, nu se poate nega că regretul este trist şi numai speranţa este veselă. Rîsul presupune încrederea în viitor. Fără încredere în viitor, rîsul descreşte pînă la surîs şi apoi se stinge şi se apropie de plîns. Se rîde „de cineva", dar se surîde „cuiva". Rîsul este orientat spre viitor, el pedepseşte evitabilul nu inevitabilul.

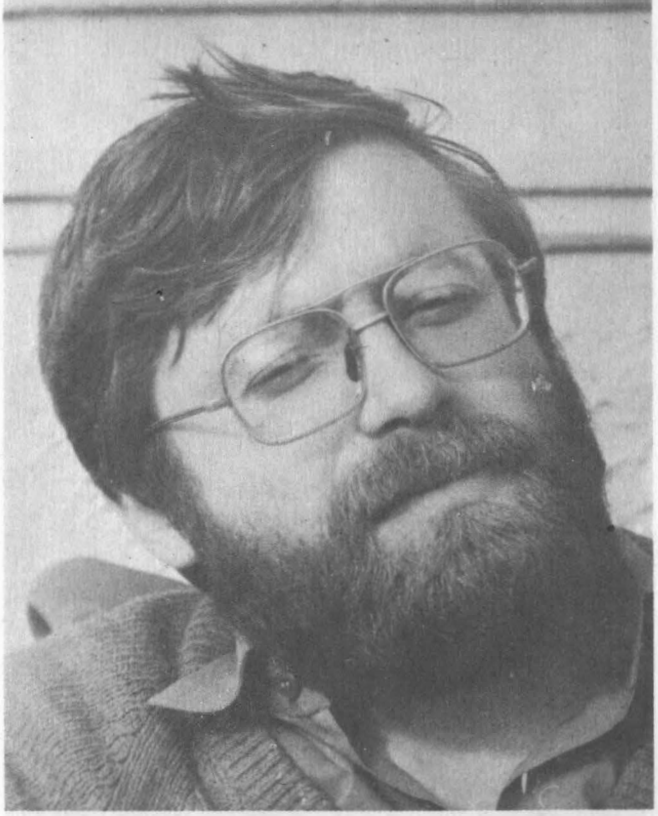
Toată lumea este de acord că rîsul e stîrnit de un contrast care stinghereşte dezvoltarea omului. Însă contrastele care stînjenesc progresul uman provoacă rîsul numai în cazul în care se mai poate drege ceva. Altfel, provoacă plînsul. Iremediabilul e tragic, nu comic. Contrastul dintre viaţă şi moarte nu stîrneşte rîsul, ci, cel mult, umorul, rîsul de sine însuşi. De îndată ce absurdul este trecut din domeniul ideilor şi acţiunilor umane în lumea fenomenelor şi a evenimentelor, comedia se transformă în tragedie. De aici, filosofia deznădejdii şi comediile tragice ale teatrului numit de unii „al absurdului". Lumea aceasta nu a fost „construită" de un demiurg logician pe măsura gîndirii umane, dar nici împotriva ei, ci este rezultatul unei întîmplări care avea mai mulţi sorţi să **nu** se întîmple decît să se întîmple. Inteligenţa necuvîntătoarelor a apărut în mod firesc, deoarece le îngăduie o adaptare cît mai adecvată şi mai promptă la vicisitudinile mediului în care trăiesc, dar gîndirea, mai întîi religioasă şi apoi filosofică, prin care omul caută originea lumii şi propriul său destin, este un **lux** de care natura n-are deloc nevoie. Absurdă nu este lumea, care este independentă faţă de orice sens, ci pretenţia omului ca ea să se comporte potrivit dorinţelor sale ieşite din făgaşul naturii.

Dacă schimbăm însă perspectiva şi înţelegem că nu sîntem „creaturile" unui transcendent capricios, ci „creatorii" tuturor ideilor, idealurilor şi idolilor, atunci „teatrul absurdului" apare ceea ce este de fapt: un teatru **împotriva** absurdului. Ca urmare, trebuie să renunţăm să-l mai aşteptăm degeaba pe Godot şi să încercăm să dăm un sens acestei lumi, care, fără noi, este lipsită de sens fără să fie absurdă, ci doar indiferentă; de asemenea, să depăşim „vorbăria" ridiculizată de Eugen Ionescu şi să ne străduim să redăm vorbirii autenticitatea ei, puterea ei creatoare de idei originale, expresivitatea ei, îngropată, astăzi, în flecăreala zilnică. O spune însuşi E. Ionescu: „Aici rezidă scopul, poate principal, al artei: să-i redea limbajului virginitatea. Clişeul este acela care înjoseşte, prin limbaj, anumite realităţi esenţiale care şi-au pierdut prospeţimea şi care trebuie redescoperite aşa cum se dezgroapă oraşele îngropate sub nisip". (**Notes et contre-notes**, Gallimard, 1962, p. 108). Vorbind despre **Cîntăreaţa cheală**, Ionescu notează că textul „este compus din expresii gata făcute, din clişeele cele mai tocite, revelîndu-mi, prin aceasta, automatismele limbajului, ale comportamentului oamenilor, «vorbirea care nu mai spune nimic», vorbirea care nu mai are nimic de spus personal, absenţa vieţii interioare, mecanica zilnică, omul care se scaldă în mediul său social, fără să se mai distingă de el" (**Ibidem**, pp. 159-160). Înaintînd spre un teatru neoclasic, Arthur Adamov ajunge la concluzia că „viaţa nu e absurdă, ci numai dificilă" (**L'homme et l'enfant**, Gallimard, 1968, p. 111).

Că rîsul este un fenomen cultural o dovedeşte şi faptul că expresiile lui au o istorie: de la rîsul **popular** al saturnaliilor antichităţii şi al carnavalurilor medievale, care exprimau vreme de cîteva zile răzbunarea oropsiţilor asupra stăpînilor, prin rîsul **intelectual** al comediilor clasice pînă la rîsul **ludic şi psihedelic** al culturii de masă din era electronică şi cel al societăţii de consum.

Cea mai mare primejdie care pîndeşte rîsul este cultura de masă. „Umorul de masă nu se mai sprijină pe un fond de amaraciune sau de nemulţumire: departe de a masca un pesimism sau de a fi «politeţea disperării», umorul contemporan se vrea fără consistenţă şi descrie un univers radios" (Gilles Lipovetsky, **L'ère du vide**, Gallimard, 1983, p. 200). Ceva mai departe, acelaşi autor precizează: „Cu totul altceva decît o discreţie civilizată trebuie să se recunoască în atrofierea contemporană a rîsului, este vorba de capacitatea de a rîde care se află atinsă, după cum hedonismul a antrenat o slăbire a voinţei" (**Ibidem, p. 209**).

Degradarea rîsului de la nivelul lui critic la cel ludic este o consecinţă firească a dizolvării individualităţii în masă. Absorbit de masă, individul mai este capabil de glume, adică să rîdă de alţii, dar nu mai este în stare de umor, adică să rîdă de el însuşi. Şi, fără umor, manipularea politică devine mult mai uşoară. Un om cu o viaţă exterioară supradezvoltată în dauna celei interioare — controlată în bună parte de umor — este mai lesne luat de valurile mulţimii decît o personalitate, conştientă de ea însăşi. Renaşterea rîsului, a umorului şi a comediei depinde de demasificarea societăţii şi de redresarea individualităţii, singura capabilă de gîndire critică. Şi fără spirit critic, fără agresiunea spirituală a rîsului, societatea este ameninţată de stagnare, de moarte culturală. Toate despotismele au persecutat rîsul.



MATEI VISNIEC
„MĂ SIMT ELIBERAT DE POVARA ALUZIEI"

— Cred că m-am numărat, Matei Vișniec, printre primii cititori ai pieselor tale de teatru. Era prin 1981. Am avut, așa cum ți-am spus-o și cum am repetat-o și în public (la o emisiune **RAMPA ȘI ECRANUL** prin 1982), sentimentul că descopăr, într-adevăr, un dramaturg. Nu cunosc în amănunt peripețiile prin care ai trecut tu, textele tale, dar cînd am aflat că, în sfîrșit, Nicolae Scarlat repetă la Teatrul „Nottara" două piese scurte semnate de tine, pentru un spectacol coupé, mi-am zis: gata, gheața s-a spart, nimic n-o să-i mai poată opri afirmarea. Cînd, printr-o lovitură de teatru, în ajunul premierei, s-a zvonit că „ai fugit" la Paris. Părea de necrezut.

— În 1987 aveam deja în urmă șase ani de „lupte grele" cu mai toate instituțiile, nu cu oamenii. În așa fel încît, după atîtea eșecuri, succesul care se profila la orizont mi se părea ireal, dacă nu imposibil. În general trăiam atunci o stare de neputință care se accelera pe măsură ce se degrada totul: viața culturală, speranțele. Și, cu prima ocazie, cînd am avut un pașaport turistic, mi s-a părut că a aștepta încă 3-4 săptămîni premiera pe care mi-o dorisem atît era o cursă ce mi se întindea și care nu putea decît să mă țină captiv. A fost și un nenoroc: pentru că pașaportul mi-a ieșit cînd se făceau repetițiile generale. În acel punct al vieții mele, cu înrăirea acumulată de atîtea eșecuri, trebuie să recunosc: plecarea definitivă însemna o salvare. Mult mai tîrziu, cînd rătăceam pe străzile Parisului și căutam un alt contact cu mine și cu lumea din afară, m-am gîndit la actorii, la regizorul, la entuziasmul pe care le lăsase în urmă. Dar nu cu vinovație, ci cu o imensă părere de rău.

— Cîte piese scriseseși pînă atunci?

— Cred că opt lungi și vreo douăzeci scurte, care treceau din mînă-n mînă, ca un samizdat.

— Erai deja un poet cunoscut. Cum de te-ai apucat să scrii teatru, și mai ales cum a ajuns el să primeze în preferințele tale? Căci așa era, nu?

— De fapt scriam teatru încă din liceu, pentru mine. M-am afirmat ca poet, dar în același timp, „ilegal", mă exersam în dramaturgie, iar într-o zi mi-am dat seama că poezia nu-mi va mai ajunge niciodată. Descopeream treptat că înseși textele mele poetice erau niște mici structuri dramatice, aveau caracterul unor parabole, mișunau de personaje. Probabil că eram un dramaturg înnăscut care din timiditate scria poezie. Dar cred că anii de poezie mi-au făcut bine: era una simplă, de atmosferă, un fel de anticameră a dramaturgiei de mai tîrziu.

— De ce crezi că-ți erau respinse textele de teatru?

— După 1980, cam toți membrii Cenaclului de luni, generația '80, deveniseră suspecți din punct de vedere cultural. Literatura acestei generații ascundea un etaj suplimentar unde se concentra o mare doză de critică socială.

— De refuz al...

— De respingere a ceea ce era oficial, a modelelor oficiale, a strategiei puterii de a controla ființa umană în general și arta în special. Deci, pe acest fond de suspiciune, am avut neșansa de a citi teatru în cadrul citorva cenacluri literare... cu succes. Ei bine, piesele mele, care erau pătrunse de o atmosferă poetică, de una tipică pentru teatrul absurdului, a celui beckettian, dovedeau la lectură o vădită atitudine politică. Îmi închipui că la acea oră am fost pus pe lista neagră, drept pentru care orice scriam era respins din principiu. Dacă, prin absurd, aș fi prezentat o piesă despre entuziasmul tineretului pe șantierele patriei, nici ea n-ar fi „trecut" din cauza numelui meu.

— Plecarea ta la Paris era prima în Occident. Contactul cu teatrul de acolo ți-a modificat în vreun fel propria concepție artistică?

— În străinătate — de fapt un an mai tîrziu, odată ajuns în Anglia — am avut marele noroc de a trăi într-o atmosferă teatrală stranie pentru mine. În orice caz, extraordinar de nouă ca peisaj. Acolo am dat peste teatrele mici, de studio, café-teatrele, peste sălile cu 30-40 de locuri. Era un teatru privit ca mod de viață, decupat de orice ambiții europene sau mondialiste. Am văzut și piese foarte noi, altfel decît cele ajunse pînă atunci la mine, de o mobilitate ce mi se părea a reprezenta un limbaj teatral în stare pură. Acolo mi-am depășit ca să zic așa, o anume prolixitate, tentația metaforei, a textului de dragul frumuseții lui. Am învățat ce înseamnă economia spațiului, a replicii și am început să-mi filtrez energia nativă.

— S-o dozezi altfel.

— De acord. Deci, am continuat să scriu în românește. În doi ani, o piesă lungă, alta scurtă, iar după revoluția din decembrie, am scris ca niciodată.

— Cum, te-a influențat acolo, în scrisul tău, ce se întîmpla aici?

— Da. Nu în sensul că m-am apucat să compun teatru politic. Dar revoluția din țară a prăbușit în mintea mea o serie de bariere subconștiente, blocajul în fața limbajului și în fața unor teme. Am reluat idei vechi pe care nu le putusem duce la împlinire cu 5-6 ani în urmă, pentru că atunci eram prizonierul unui fel de pesimism social.

— Ai adus textele cu tine?

— Unul l-am trimis de-ndată regizorului meu, Nicolae Scarlat, care l-a și montat la TV: Ce facem cu violoncelul? Acum lucrez la o piesă care este, poate, cel mai curajos experiment la nivelul limbajului dramatic din cîte am încercat.

— Să revenim, Matei. Mai exact: în ce a constat, pentru tine, eliberarea produsă în decembrie '89?

— În afară de ceea ce am spus înainte, m-a eliberat de obsesia de a mă realiza cu tot dinadinsul în Occident. Pentru prima oară stau liniștit la Paris, pregătesc un doctorat și scriu teatru în românește. Etapa cealaltă, a traducerii, a celor

pe care-i va interesa teatrul meu ca să-l răspîndească acolo, nu mă mai obsedează. Mi se pare că acum s-a sfîrşit o epocă şi că, dacă sîntem cinstiţi cu noi înşine, trebuie să scriem: şi că, dacă sîntem foarte bine.

— Deci nu temele sînt altele, ci modul de a scrie?

— Aşa-i. De pildă, am piese începute acum 5-6 ani pe care nu le-am dus la bun sfîrşit. Acum ştiu că pot să le reiau pentru că mă simt destul de liber, sau eliberat de povara aluziei pentru a trudi pe teritoriul limbajului. N-aş putea spune că am avut revelaţii occidentale la nivelul temelor, al subiectelor, ci că m-am instruit şi m-am construit pe mine însumi ca profesionist al dramaturgiei. Mi s-a deschis, în sfîrşit, un vast cîmp de experiment, de cercetare a materiei limbajului teatral. Mă întorc liniştit pentru că am poftă de lucru.

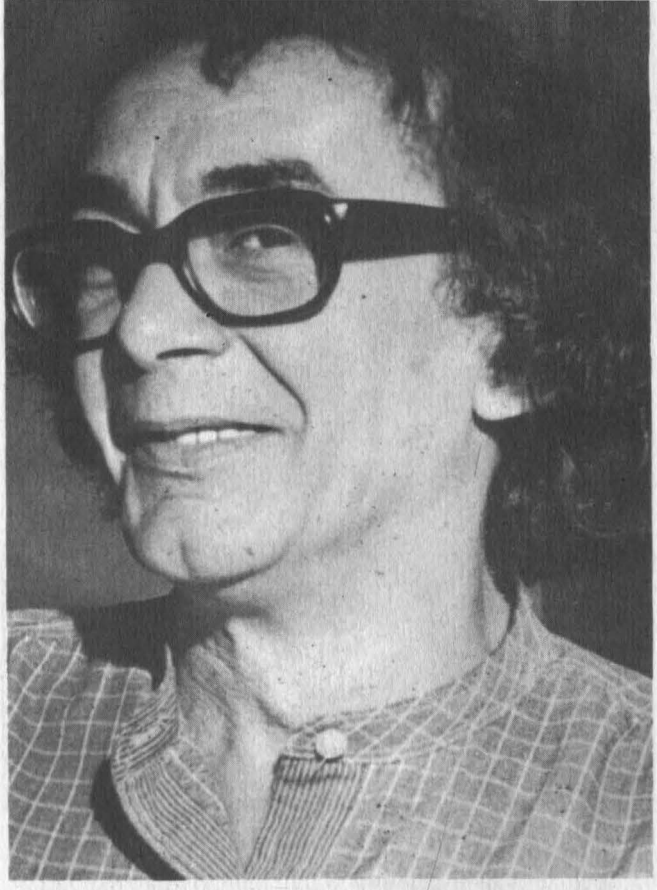
— Matei Vişniec, spune-mi, te rog, cîte ceva despre ce se întîmplă în teatrul englez şi în cel francez pe care, înţeleg, ai început să le cunoşti bine.

— Mi se pare că Londra e un centru mondial al teatrului, un adevărat pol teatral, pentru că pe această insulă a face teatru înseamnă, probabil, în mod subconştient, a te elibera de prizonieratul insulei. Există ceva, o tensiune între ceea ce noi numim educaţie engleză, conservatorismul tipic englez, şi nevoia de defulare, de rupere, care la nivelul societăţii se face şi prin teatru. N-am avut niciodată senzaţia, în Anglia, că regizorii, actorii, trupele s-ar raporta şi la altceva decît la nevoia de a trăi teatru, de a se exprima pur şi simplu, de a comunica. Poate că altfel, s-ar sufoca. Dacă în Franţa teatrul e încă un spectacol făcut cu acea îngrijorare inconştientă, că s-ar putea să nu placă, să nu fie un „răcnet" european, în Anglia calmul e total. Lumea face teatru în Covent Garden, pe sub poduri, în foste magazii sau depozite, în săli improvizate sau în mari săli, care nu sînt niciodată cele mai iubite de public. Teatrele experimentale, de cartier mi se par nişte locuri de pelerinaj pentru un public avizat care nu-şi trădează niciodată mica sălită de 60 de locuri.

Pe de altă arte, în ultimul sfert de secol Anglia a dat o generaţie de mari dramaturgi, în timp ce în Franţa nu putem vorbi decît despre unele personalităţi. Peisajul teatral englez e extrem de palpitant şi pentru că e direct legat de marele business american în domeniul spectacolului. Între Londra şi New York funcţionează un schimb continuu de spectacole, ceea ce nu se întîmplă între Paris, Roma şi New York. Pe acest teren al banului, care funcţionează după reguli precise, nu există doar un spaţiu cultural, ci un imperiu cultural, teatrul avînd baza financiară în S.U.A. şi vîrful la Londra. Iar cu banii mulţi cîştigaţi mai cu seamă în sfera music-hall-ului se pot plăti şi spectacole experiment care contează pentru etajul superior, pur estetic. Altfel zis: se finanţează ceea ce am numi cercetare în domeniul limbajului teatral.

Trebuie spus, însă, că intrarea unui out-sider în acest sistem este extraordinar de grea. Dacă nu există criterii politice precise care să impună dramatugia răsăritului Europei pe piaţa occidentală (vezi Havel), autorii veniţi din Est se lovesc de nevoia de a avea un agent literar, teatral, de a ieşi cu traduceri bune, de a se adapta genului comercial pentru a-şi face o trambulină de lansare. Oferta e uriaşă, iar criteriile de selectare tind să fie — cel puţin pînă-ţi faci un nume — strict comerciale. Dar, ţi-am spus, acum mă simt detaşat de toate astea, liber, fără obsesia apăsătoare de a mă impune repede-repede acolo. Vom trăi şi vom vedea.

MIRUNA IONESCU



LUCIAN GIURCHESCU: UN TEATRU DIVERS, NEFANATIC

— Cum au fost văzute evenimentele din decembrie în străinătate?

— Totul a fost extraordinar. Lucrurile petrecute aici au fost pe cît de surprinzătoare, pe atît de frumoase, de înălţătoare. S-a transmis imens de mult la televiziune, eu însumi am înregistrat nenumărate casete, iar răsturnarea care s-a petrecut aici nu a fost numai spectaculoasă, eu i-aş spune miraculoasă. Aş vrea să fac totuşi o observaţie. Cu precizarea că nu-mi permit să dau nimănui lecţii şi că nu pentru aşa ceva am revenit în ţară. Sînt totuşi unele lucruri pe care, cu ochii şi cu urechea de acolo, le putem sesiza puţin altfel, nu neapărat mai obiectiv, ci aş zice în multitudinea interpretărilor posibile. Cred, de pildă, că oamenii ar trebui să aibă mai multă grijă cînd fac declaraţii la radio sau la televiziune, să nu se joace prea mult cu cifrele. Altfel, lucrurile excepţionale care s-au întîmplat aici, sacrificiile foarte mari şi jertfele care s-au făcut riscă să se banalizeze, să trezească o mică neîncredere, o suspiciune dăunătoare atît intereselor actuale cît şi celor de perspectivă ale ţării.

— Aţi plecat din ţară în urmă cu 10 ani şi tinerii care au azi în jur de 20 de ani, cei care au făcut efectiv revoluţia, nu ştiu, poate, mare lucru despre regizorul Lucian Giurchescu, directorul de odinioară al Teatrului de Comedie. S-ar cuveni să le reamintim cîteva dintre marile dumneavoastră spectacole din ţară.

— Aş aminti primele spectacole Eugen Ionescu care s-au făcut în România — **Rinocerii** şi **Ucigaş fără simbrie**, spectacolele Brecht — **Swejk în al II-lea război mondial**, **Domnul Puntila şi sluga sa Matti**, **Cercul de cretă caucazian**, **Mutter**

Courage, Dispariția lui Galy Gay, spectacolele Cehov — **Trei surori, Platonov, Livada de visini,** iar printre ultimele, înaintea plecării din țară, o reluare a **Plicului** de Rebreanu, piesă care totdeauna căzuse și care a avut, în sfîrșit, succes.

— Cum ați defini azi, retrospectiv, programul regizorului și directorului de teatru Lucian Giurchescu, din perioada premergătoare plecării din țară?

— Nu m-am gîndit niciodată la acest lucru, dar, dacă tot mă întrebați așa ceva, am să încerc să vă răspund.

— V-am pus această întebare pentru că, montînd Brecht, Cehov, Ionescu, cred că se pot distinge liniile directoare ale unui astfel de program.

— Pe mine m-au supărat întotdeauna ideile fixe, chiar cînd erau geniale. Am trăit, în fond, de la 18 și pînă la 50 de ani, într-o dictatură, într-un regim în care, chiar în perioada lui de „deschidere", '65-'71, cea mai fastă și mai greu de explicat astăzi comparativ cu ce s-a petrecut ulterior — o vor lămuri istoricii, poate mai tîrziu, cînd lumea se va putea obiectiva —, a existat un fenomen ciudat. Oamenii care, pe bună dreptate, voiau destindere, voiau modernitate, voiau în fond libertate, nu se puteau debarasa de niște sechele totalitare care sînt în noi înșine. Așa s-a ajuns la a fi fanatic pentru ceva, pentru teatrul corporal, de pildă, dar dacă nu erai fanatic, deveneai dobitoc. Și cei care promovau înnoirea creau nu partide, așa ceva nu se putea pe vremea aceea, dar creau noi „bisericuțe" care te excludeau dacă nu deveneai fanatic. Or, programul meu, dacă vreți, a fost acela de a refuza să devin fanatic. Am spus: așa ceva nu se poate. Asta e o prostie.

MONTAM PIESELE, NU TEORIILE DRAMATURGILOR

Eram regizor într-un teatru de stat care trebuia să se adreseze unui public larg, într-un teatru care avea datoria și să distreze, dar și să dea lucruri de calitate. Mi-am spus că avem nevoie de diversitate. Brecht și Ionescu sînt, ca principiu, să zicem așa, noțiuni contrare: ca ideologie, ca poziție umană, ca viață. Dacă a fost o personalitate pe care, în prima lui perioadă, Ionescu s-o deteste profund, acela a fost Brecht. Eu am considerat că e interesant să-i pun în scenă pe amîndoi, pentru că amîndoi sînt mari. Și asta, chiar dacă pe atunci eram mai aproape de ideile lui Ionescu decît de cele ale lui Brecht, mai exact spus, de compromisurile lui Brecht, pentru că ideile lui au fost frumoase, dar compromisurile lui au fost groaznice.

Eu luam piesele, nu ideologia, și constatam că piesele sînt printre cele mai bune pe care le-a dat dramaturgia secolului XX. Afară de piesele lui didactice, care au o importanță secundară, Brecht scria întîi piesele și apoi făcea teoria. Ei bine, noi făceam greșeala că luam întîi teoria și apoi, în funcție de ea, voiam să montăm piesele. La fel la Ionescu, unde nu trebuia să iei întîi teoria teatrului absurd, ci piesa. Or, dacă luai piesele și nu teoria, puteai să faci spectacole foarte bune. Programul meu a fost deci un teatru divers, nefanatic, sau dacă vreți, „fanatic" pe o dezvoltare diversă, și a actorului și a publicului. Cred în asta și astăzi. Un teatru nu poate să se cantoneze pe o singură linie decît dacă e un teatru mic, dar un teatru mare trebuie să fie un teatru divers. Să nu uităm că cel mai mare succes al Teatrului de Comedie a fost **Preșul**, nu **Hamlet**, să zicem. Asta nu înseamnă nimica rău față de Băieșu sau de cei ce joacă în **Preșul**, ci doar faptul că e nevoie și de spectacole populare. Ar fi o prostie să te faci că ele nu există și că nu sînt solicitate de public. Dar cred că un teatru care, pe lîngă **Preșul**, juca **Mutter Courage** și Cehov, după ce înainte jucase și Eugen Ionescu, era un teatru interesant, care ținea un anumit echilibru între aceste titluri și putea să-i aducă pe oameni în sala de spectacol, mulți dintre cei care văzuseră o comedie ușoară venind apoi și la spectacole mai grele.

— În ce măsură, plecînd în străinătate, v-ați putut respecta acest program? Ce eventuale concesii a trebuit să faceți?

— În general, nu pot să spun că am făcut mari concesii. A trebuit, în schimb, să mă adaptez unui cu totul alt ritm de lucru. La București lucram cel puțin trei luni și jumătate la o piesă, timp în care actorii făceau și radio, și televiziune, și film, ba chiar și spectacole de divertisment, care le aduceau și bani, și popularitate, pentru că salariile erau mici si, practic, aproape nu se putea trăi din ele. Ar fi fost absurd și inuman să încerc să-i împiedic de la aceste posibilități de cîștig. În străinătate, în clipa în care un actor e angajat pentru un spectacol, condițiile financiare sînt nu mult mai bune, ci incomparabile cu cele de la noi și atunci actorul poate să-și permită să nu mai facă altceva decît teatru, iar eu, la rîndul meu, ca regizor, pot să reduc durata montării unui spectacol la numai șase săptămîni. Nu sînt povești. Sînt doar cu totul alte condiții.

— Care sînt cele mai importante spectacole pe care le-ați montat în aceștii ultimi 10 ani?

— Deci, tot ca să știe lumea și ca să mă prezint: eu locuiesc acum în Danemarca, la Copenhaga. Am lucrat nu numai în Danemarca, ci și în Suedia, Finlanda, Canada și Israel. În Danemarca, la Teatrul Regal, am pus în scenă, printre altele, **Trei surori** de Cehov, **Opera de trei parale** de Brecht și **Pelicanul** de Strindberg, iar la Teatrul Municipal din Aarchus, un teatru foarte bun, pe care l-as putea asemăna cu Teatrul Național din Cluj sau cu cel din Iași — **Dom Juan** de Molière, **Romulus cel Mare** de Dürennmatt, **Nu plătesc** de Dario Fo. În Suedia, printre alte piese, am pus în scenă **Cuibul de cuci,** care se joacă și în București, la Teatrul Național, și o cunoscută dramatizare a unui roman după care s-a făcut și film, **Și caii se împușcă.** În Finlanda am montat piese de Pirandello și de Feydeau, în Israel am făcut un musical și trebuie să montez **Trei surori,** în Canada am pus în scenă Molière și, desigur, au mai fost și altele.

DE LA „SLALOM" ȘI „COBORÎRE" LA „SLALOM URIAȘ"

— În spectacolele montate în străinătate au existat în vreun fel reflexe sau reflectări ale situației din țară?

— Un exemplu pe care l-aș putea da, poate nu chiar de reflectare dar de vădită influență asupra mea a situației din țară, e **Cuibul de cuci** care — și de data asta nu pot să fiu deloc modest — mi-a ieșit excepțional. Tot timpul m-am gîndit nu la un azil de nebuni, care nici nu m-ar fi interesat, ci la o piesă despre totalitarism, despre felul în care poți începe să umilești omul și să-l faci neom. Ședințele cu nebunii erau pentru mine ședințe de partid, de învățămînt politic. De acolo mă inspiram. După premieră, în discuțiile avute cu ziariștii, foarte plăcut impresionați de spectacol, am fost întrebat dacă sînt specialist în astfel de aziluri. Le-am raspuns: Nu, domnilor, eu **vin** dintr-un azil!

— Scăpată în sfîrșit de condiția azilului, România revine la normalitate. Încearcă și teatrul s-o facă, traversînd însă o perioadă dificilă din multe puncte de vedere, începînd chiar cu repertoriul pe care trebuie să și-l aleagă.

— Sînt convins că teatrul aluziv nu va mai putea exista, pentru că nu mai interesează pe nimeni. Un anume gen de teatru metaforic moare și el. Trebuie să regîndim metafora, să regîndim forma de expresie, dificultate cu care ne-am întîlnit, de altfel, toți regizorii care am lucrat în străinătate.

Un anumit mod al nostru de a ne exprima — să zicem, de acasă — nu mai găsea ecou la publicul care aștepta să i se spună direct un lucru sau altul, nu pe ocolite, nu prin aluzii și nici chiar prin metafore. Ca să facem, dacă vreți, o comparație cu sportul, noi eram aici foarte buni la **slalom** și ei erau foarte buni la **coborîre.** Trebuie să găsim o altă formulă, poate de **slalom uriaș,** care este și coborîre și slalom. Adică să nu renunțăm la tot ceea ce a fost interesant și bun în experiența oamenilor de teatru din România în toți anii trecuți și, în același timp, să ne dăm seama că publicul s-a obișnuit deja, prin intermediul televiziunii, ca lucrurile să i se spună direct și așteaptă o anumită modificare, într-un sens similar, și din partea teatrului.

Eu n-am venit în România ca să cer sau să revendic ceva. N-am dreptul și nici nu mi-am propus un astfel de lucru. Dar că mi-ar face plăcere să fac teatru în românește, asta trebuie s-o recunosc.

Cum regizorul Lucian Giurchescu a acceptat, ulterior discuției noastre, conducerea Teatrului de Comedie, ne propunem să reluăm acest dialog la începutul stagiunii viitoare, făcîndu-vă cunoscute și noile proiecte, nu numai repertoriale, ale Teatrului de Comedie.

Convorbire consemnată de
VICTOR PARHON

VALERIU MOISESCU

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

Cele mai neverosimile întîmplări — în măsura în care în zilele noastre teatrul produce mai mult neverosimil decît viaţa — pot deveni pe scenă verosimile. Prin aceasta scena îndeplineşte o funcţie etică doar în momentul în care, cultivînd imaginarul, se disociază categoric de ceea ce este sau devine inimaginabil în existenţa individului şi a societăţii.

* * *

În viaţă, ca şi în teatru, realismul nu este condiţionat de o gîndire materialistă; dimpotrivă, misticismul s-a dovedit a fi un argument hotărîtor al totalitarismului; căci iată ce scria un „poet" realist-socialist, al cărui nume îmi scapă, într-o poezie intitulată „Partidului": „Conducătorule înţelept, condu-ne/noi zi de zi trăim cîte-o minune" Nu se poate spune că versificatorul nu a avut o forţă de previziune ieşită din comun, dovedind adevărul unui vechi proverb românesc care spune că „gura păcătosului adevăr grăieşte"!

Cum minunile se petrec la tot pasul, ba chiar se ţin lanţ în viaţa noastră de zi cu zi, nu putem decît să fim de acord — ca oameni de teatru — cu vorbele unui mare om de stat, David Ben Gurion, care spunea: „cel ce nu crede în minuni nu e realist".

* * *

În clipa în care personajul este obligat să moară pe scenă, actorul nu mai poate recurge la arta trăirii, bazîndu-se pe propria sa experienţă de viaţă.

Arta trăirii nu se poate sprijini pe o tehnică a retrăirii, ci pe una a transformării imaginaţiei în realitate. Sau, mai exact, a credinţei că eşti ceea ce îţi propui să fii.

Totul porneşte dintr-o stare de autoamăgire, care devine convingătoare printr-o autoconvingere. Această autoconvingere atinge deseori forma supremă a supraconvingerii, ce duce la rezultate incredibile — ca performanţă artistică — nu numai pe scenă, ci şi în viaţă.

În mod paradoxal, în teatru, restrîngerea posibilităţilor de exprimare, determinată de factori interni sau externi, potenţează şi amplifică uneori mijloacele de expresie.

Cel care tace îngîndurat este mai elocvent pe scenă decît unul care turuie fără să gîndească. „Văzut-aţi ceva mai ingrozitor decît faţa mea cînd e calmă?" (Maiakovski, „Norul cu pantaloni" — traducere Cicerone Theodorescu).

Un om care îşi stăpîneşte lacrimile şi îşi înăbuşă strigătul este mai convingător pe scenă decît cel ce se manifestă fără nici un fel de reţinere.

Sentimentele puternice, necontrolate, paroxistice apar în funcţie de o situaţie ieşită din comun, faţă de care reacţia individului nu poate fi comună, ci dimpotrivă, imprevizibilă. Pe scenă, îndeosebi, expresivitatea imaginii ţine de imprevizibilitatea reacţiei.

* * *

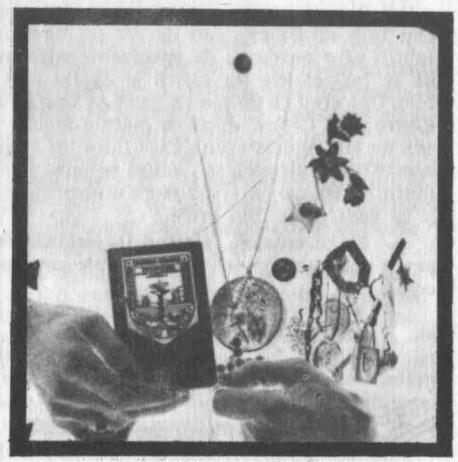
Marele actor şi profesor Nicolae Bălţăţeanu, om de o incredibilă modestie şi delicateţe sufletească, folosea ca pedagog o metodă de lucru cu totul neobişnuită. Repetînd cu studenţii săi de la Institut scena dintre Ruy Blas şi Don Cesar de Bazan din celebra piesă a lui Victor Hugo, maestrul se strecura printre cei doi interpreţi, şoptindu-le, din cînd în cînd, la ureche, fiecăruia în parte, intenţii, subtexte, acţiuni. Aşa încît cel ce nu auzea indicaţia, luat prin surprindere şi neştiind niciodată cum va acţiona partenerul, era obligat la o stare de pîndă şi de adaptare, reacţionînd spontan şi viu.

Punerea în scenă devenea astfel o punere la cale şi nu o simplă sau ingenioasă deplasare a actorilor într-un spaţiu dat. Concentrarea şi atenţia erau solicitate la maximum de acest joc al neprevăzutului, întreţinut cu discreţie de marele pedagog, care urmărea în fond, în jocul actorilor, realizarea condiţiei esenţiale a ideii de joc, şi anume incertitudinea rezultatului.

APA

Fie-mi îngăduit să mărturisesc o nevinovată superstiţie: am credinţa că la orice întemeiere, ca să izbutească, e nevoie să vegheze un gînd generos, un gest de solidaritate. Astfel am privit invitaţia la prima acţiune publică a UNITER, a secţiilor sale de regie şi critică, reuniune consacrată readucerii în memoria colectivă a breslei a unui artist de frunte, regizorul Crin Teodorescu, de la a cărui tragică plecare s-au împlinit în mai douăzeci de ani. Dar manifestarea la care am asistat n-a fost un simplu gest pios; felul cum a fost concepută şi organizată — cu sprijinul conducerii Uniunii, spiritul animator fiind regizorul Valeriu Moisescu — a izbutit să arunce o punte de comunicare pe deasupra multor ani de tăcere şi uitare, refăcînd necesara legătură dintre generaţiile teatrului românesc contemporan.

Personalitatea creatoare a celui omagiat — discipol al lui Ion Sava, autor al unor spectacole de referinţă din anii şaizeci, teoretician şi la rîndul său magister al unor actori avînd astăzi statut de vedete — a fost evocată, din diverse unghiuri, de către istoricul de teatru Ion Cazaban, criticii Ludmila Patlanjoglu şi Valentin Silvestru, tînărul regizor Nicolae Mandea. Un emoţionant accent pe trăsăturile omeneşti, particulare, ale celui comemorat, a pus mărturia despre anii tinereţii, rostită de sora lui, doamna Narcisa Andrei. Am ascultat fragmente din înregistrări de teatru radiofonic, a căror regie a semnat-o. Scînteia care a transformat un simpozion elevat într-o veritabilă întîlnire cu arta au adus-o însă oamenii scenei, partenerii lui de creaţie la diferite montări, picurînd apa vie a simţirii peste frînturi de timp păstrate în unghere ale amintirii. Rodica Mandache a povestit despre şansa de a fi debutat sub îndrumarea lui şi despre ceea ce a



VIE

învățat cu acel prilej. Leopoldina Bălănuță și George Constantin au citit o scenă din Jocul ielelor de Camil Petrescu și peste vocile lor, astăzi asprite de vreme, îngreunate de trăiri, aluneca imaginea acelorași actori, incredibil de tineri, în antologicul spectacol în care jucaseră cu un sfert de veac în urmă, imagine pe care nu de mult o revăzusem la televiziune. Sanda Toma și-a smuls din suflet, trecînd peste proverbiala ei discreție, o tulburătoare închinare în versuri către colegii dispăruți. Scenografii Paul Bortnovschi și Dan Jitianu au căutat să traducă în cuvinte — cel de-al doilea a adus totuși în sprijinul său și un desen! — atmosfera de colaborare artistică în care se năștea decorurile spectacolelor pe care le-au realizat împreună.

Că imposibilul pariu cu timpul pe care-l susține cu neobosit curaj artistul consacrat celei mai efemere dintre arte a fost cîștigat de Crin Teodorescu a afirmat-o răspicat intervenția efervescentă a regizoarei Sanda Manu, îndemn la a redescoperi în noi secunda de miracol cîndva trăită : ceea ce odată ni s-a dăruit ca bucurie a artei se află viu în sufletul nostru și supraviețuiește atîta vreme cît trăim noi înșine. A confirmat-o și Mircea Diaconu, subiect al unei experiențe inedite, intrînd în primul său rol pe o scenă profesionistă într-un spectacol de Crin Teodorescu, la cîteva luni după moartea acestuia, și izbutind totuși să recepteze particularitățile de stil și tonalitate impuse de regizor și să se integreze echipei.

Alocuțiunea total lipsită de emfază a președintelui UNITER Ion Caramitru și afabilitatea de gazdă a doamnei Tamara Buciuceanu, directoare, i-au făcut pe participanții la manifestare să se simtă, în primitorul sediu, acasă. □ I.P.

RĂZVAN, VIDRA ȘI CENZURA

După bolșevizarea deplină a culturii naționale, în 1948, și clasicilor literaturii noastre li s-au întocmit dosare de cadre. Întocmai ca și celor vii, tremurînd pentru ziua de mîine, iluștrilor defuncți le-au fost cercetate rudele, prietenii, chiar nevinovatele îndeletniciri, dar mai ales convingerile politice. Cine „înfierase", „demascase", „se ridicase" împotriva burghezo-moșierimii căpăta dreptul de a figura în articole și studii și în manualele școlare, unde i se „dădeau" de la cîteva rînduri pînă la mai multe pagini, după cît fusese de „lucid", de „progresist" în viață și în operă. Eminescu avea mari necazuri cu pesimismul său reacționar. Un criminal de drept comun era nimic pe lîngă Titu Maiorescu. Chiar martirul neamului, Nicolae Iorga, fusese „sluga" monarhiei" Ce să mai spunem de „fasciștii" Goga, E. Lovinescu, Rebreanu? Dar, cum ideologii alfabetizați intensiv la cursuri scurte de import nu se puteau sprijini la infinit pe T. Neculuță, Beldiceanu, Păun-Pincio, Artur Stavri, A. Toma, s-a trecut cu vigilență de gradul 0 la reconsiderarea clasicilor.

Toate aceste dureroase amintiri din tinerețea multora dintre noi ne-au revenit în minte deschizînd prima ediție din operele „recuperatului" B.P. Hasdeu. Desigur, **Pagini alese** și apărute abia în 1953. Căutam, în modesta carte, capodopera scriitorului, cap de serie în dramaturgia noastră istorică (1867), **Răzvan și Vidra**, avînd alături, pentru comparație, și ultima ediție a dramei, cea din colecția „Biblioteca Eminescu" 1985, cu textul mutilat atît de grosolan încît multe versuri au rămas fără rima pereche.

În „paginile alese" din '53 se publicau doar primele două acte ale piesei, narînd răzvrătirea eroului și viața haiducească în codru. Hasdeu era salvat: se dovedea a fi un exponent al năzuințelor maselor populare! Surpriză, aceste acte sînt tipărite integral. În 1985, nu. Atunci s-a impus o cercetare a celor 15 ediții ale piesei, apărute între 1953—1985. Toate, absolut toate sînt cenzurate. Majoritatea sînt ediții școlare. În treizeci și mai bine de ani elevii n-au putut citi **Răzvan și Vidra** așa cum a fost ea scrisă! Ultima ediție integrală a apărut în 1944 la editura „Georgescu-Delafras" și este îngrijită de Mircea Eliade.

Consternant este faptul că, de-a lungul anilor, cenzura nu s-a arătat consecventă. Motivul? Optica de moment a ideologiei de partid căreia i-au căzut victimă sute de opere clasice în volume de care va trebui să ne lipsim.

Iată, în 1954, cînd piesa se publică fără tăieturi, Răzășul lui Hasdeu putea spune: „Cu muscalii, cu păgînii, nu vr-un an și nu vr-o lună /Șase veri și ierni vr-o șapte bătutune-am împreună!". În 1960 nu mai putea mărturisi aceasta. Nici în 1971; în 1979, da, iar în 1985, nu! Sînt destule situații tragicomice: lipsind un cuvînt în interiorul versului, acesta devine de neînțeles. În ediția 1985 un personaj spune: „Că și leahul trece (...) turcului în ajutor". În 1954 și în 1971 se putea citi versul neschilodit: „Că și leahul trece Nistrul, turcului în ajutor". În celelalte ediții, nu. Romantica tiradă a lui Răzvan, întors acasă din pribegie pentru mărire și pieire, nu figurează în nici una dintre cele 15 ediții: „Nistru, apă românească, ce spumegă printre stînci/Îngropînd dușmanii țării în vîlvorile-i adînci!/Nistru, ale cărui unde altădată-n zile grele/Apărau în loc de tunuri, hotarele țării mele!/ Nistru! Nistru! Pîn-acuma știut-am să mă feresc/De-a trece pe lîngă țărmu-i, ca să nu mai ispitesc!/Și să nu-mi aduc aminte că rămîi în țări străine,/Pe cînd scumpa mea Moldovă nu-i departe de la mine!"

Cazul edițiilor acestei piese este, ca să zic așa, limpede. Măcar, omisiunile s-au marcat prin puncte și paranteze drepte. Sînt tipărite însă alte opere fundamentale din care s-a scos text fără să se indice acest lucru. Vom avea răbdare să le depistăm și mai ales să punem în loc edițiile adevărate?

IONUȚ NICULESCU

CE JUCĂM? DE CE? PENTRU CINE?

Dacă problema nr. 1 a teatrului românesc în clipa de față este aceea a publicului care, pur și simplu, nu mai vine la teatru, de atragerea lui, din nou, spre sălile de spectacol, se leagă problema repertoriului, a opțiunii repertoriale prin care teatrele și regizorii lor îl pot sau nu reciștiga. Inițiind deci această anchetă asupra actualității opțiunii repertoriale, am avut în vedere oportunitatea acestei opțiuni și gradul de preocupare al creatorilor pentru restabilirea contactelor normale și firești cu spectatorii. Răspunsurile primite, a căror publicare va continua în numărul următor al revistei, sînt, credem, de natură a sugera atît o parte din cauzele acestei situații cît și unele dintre remediile posibile, configurînd totodată o stare de spirit, despre care depun mărturie.

1. De ce puneți în scenă, acum, această piesă?

2. Ați pornit în opțiunea dumneavoastră și de la actorii care o vor interpreta?

3. Cum credeți că va fi primit spectacolul de către public? Cît de mult vă preocupă, de fapt, acest lucru?

4. Plasînd actuala montare între ultimul dumneavoastră spectacol și cel care, probabil, îi va urma, credeți că se pot distinge notele definitorii ale unui eventual program estetic? Care ar fi el, în cazul dumneavoastră?

5. Ce v-ați dori să (nu) găsiți în revista noastră?

ALEXANDRU DABIJA

Așa cum, după dispariția lui Ceaușescu, unii au făcut spume la gură repetînd că s-a creat un vid de putere — vid care, altminteri, s-a umplut rapid —, în teatru dispariția Consiliului Culturii și a cenzurii a creat un vid de autoritate. Se pare că românul s-a învățat să trăiască fără mîncare, dar fără conducători, neam. Nu știu cine se va înghesui să umple vidul de la teatru și, ca să nu destabilizez, nici nu fac pronosticuri. Oricum, după îndelungi frămîntări, teatrul a hotărît că înainte de autoritate teatrul are nevoie de „punători în scenă". Avînd un rost în lume, punătorul în scenă (adică eu) se poate bălăci parșiv în nuanțele acestui rost. Deci:

1. Acum pun în scenă, cu ajutorul unei echipe de mari și entuziaști actori, o comedie pentru desfătarea marelui public. Muncind serios, rapid și cu investiții minime vreau să văd dacă pot — în condițiile noastre — trăi decent din munca mea. Sărăcia și mizeria în care trăim ne modifică mai mult decît credem, mai ales că oferim lumii imaginea falsă a unor privilegiați. Sîntem privilegiați numai în măsura în care facem ceva ce nu poate face altcineva. Pășind pe muchea dintre orgoliu și umilință teatrul trebuie să scape de mizerie și umilire. Și, mai ales, de fudulie.

2. Întotdeauna pornesc de la actori. De prea multe ori ne-am ascuns în dosul frazei „avem niște actori minunați, dar..." Ar fi bine, vorba lui Cănuță, „să-i numărăm", să vedem ce au făcut marii actori în ultimii ani și cîți actori adevărați a născut scena românească în această perioadă. Marii noștri actori trăiesc în nostalgii în loc să facă treabă.

Se amestecă periculos popularitatea cu valoarea și arta cu paralele. Oricum, conlucrarea dintre actor și regizor — sufletească, morală, trupească, financiară sau de alt soi — va sta întotdeauna la căpătîiul crezului meu artistic.

3. Cred că lumea va da năvală la sectacolul pe care-l pregătim pentru că, așa cum știm și de la T.V.R.L., nevoia de „descreștire a frunților" e uriașă.

Mă preocupă enorm publicul, relația lui cu spectacolul fiind uneori mai importantă decît spectacolul. E o modelare reciprocă. Deci vreau să descreștesc frunțile oamenilor pentru a le vedea în adevărata lor lumină. (E adevărat că uneori mă bîntuie diavoleasca întrebare: cu ce naiba își încrețesc oamenii ăștia frunțile?)

4. Am mai răspuns la această întrebare acum cîțiva ani. Ca să nu-mi modific programul estetic răspund la fel: nu cred că există cu adevărat șansa unui program estetic în teatrul de repertoriu. El poate fi valabil numai în cazul unei trupe conduse de un regizor.

În teatrele noastre programul estetic va rămîne un soi de cincinal artistic cu cifrele întotdeauna umflate.

5. Aș dori o informare exactă, fără menajamente, asupra tuturor teatrelor din țară. Dacă la Hîrlău e teatru, să știm cum e, de ce e și dacă celor din Hîrlău le place. Dacă le place, treaba lor! Dacă nu le place nu-i lăsați singuri, să protesteze numai prin nevenirea la teatru.

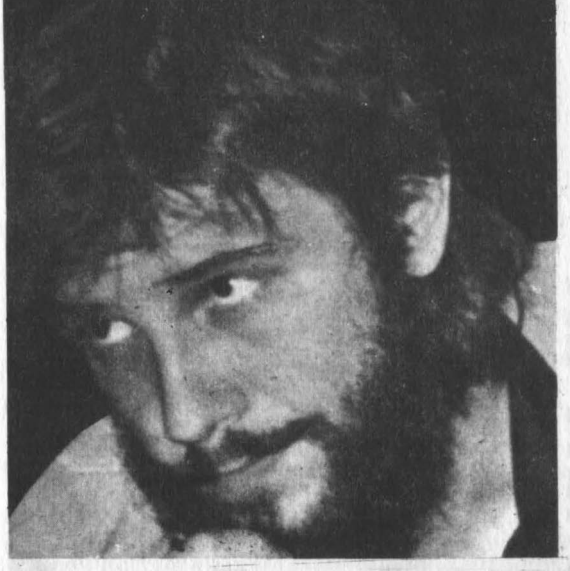
Publicul trebuie să știe cum e teatrul în lume. De ce e în criză și ce înseamnă „criza teatrului". Eu mi-aș dori o revistă de economie pe care s-o pot pricepe fără să fiu de specialitate.

Să nu se mai facă în revista de teatru cronică de spectacol. Asta e o treabă de cotidian. Analiza unui spectacol, a unui fenomen teatral e altceva. Dar pentru asta e nevoie de critici de teatru, nu de cronicari.

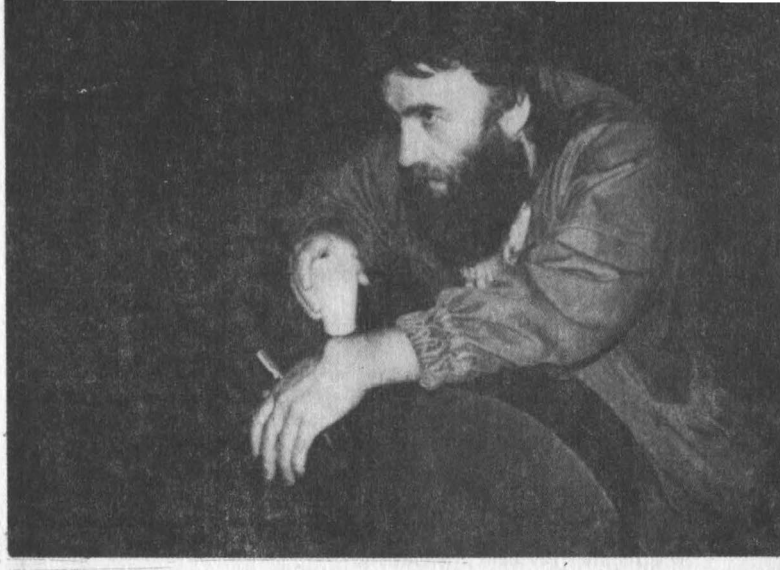
Aș dori să văd poze de calitate. Sau bune, sau deloc.

INCHEIERE

Cînd nu s-a bătut cu pumnii în piept, teatrul românesc și-a dat cu pumnii în cap. Acum se pregătește să le facă pe amîndouă odată. Dar și asta poate să fie o performanță din care să ne hrănim orgoliile vreme îndelungată.



MIHAI MĂNIUȚIU



ION MÂNZATU

1. **Antigona** lui Sofocle face parte dintr-un **„acum"** permanent al imaginarului meu și al voinței mele de creație. În plus, pe deasupra acestei opțiuni constante și neconjuncturale (în care sînt cuprinse și alte texte), pot să vă spun că spectacolul pe care îl voi monta pe scena Teatrului „Bulandra" va fi unul despre ierarhiile fricii (și lupta cu ele) și, poate, în primul rînd, despre teama de libertate. Găsiți că există temă mai actuală decît aceasta?

2. Nu gîndesc niciodată în abstract un spectacol. Acesta prinde un contur suficient de pregnant înlăuntrul meu numai după ce implic în scenariile mele ficționale actorul concret dorit într-un anume rol. Nimic cu adevărat creator nu e posibil pînă ce nu stabilești o tensionată relație de schimb cu plămada vie (actorul), pe care o vei modela și care, la rîndul ei, prin răsfrîngerile ce le proiectează asupră-ți, urmează să te re-modeleze în cursul lucrului la o piesă...

3. Cum va fi primit spectacolul, nu știu. În schimb, modul cum va fi receptat mă interesează acum în mai mare măsură decît înainte. De ce? Pentru că teatrul trece actualmente printr-o firească (și imprevizibilă în consecințe) criză — iar „răspunsurile" și „semnalele" pe care le voi primi din partea spectatorilor mă vor ajuta să înțeleg mai curînd natura reală, posibila extindere în timp și ponderea acestei crize.

4. Mă tentează, ca întotdeauna, doar ceea ce e dificil și riscant. Sînt totodată impulsiv și constant în alegerile, preferințele și iubirile mele. Am educația îndoielii și vocația fanatismului. Trăiesc în plin paradox și prin paradoxuri. La fel trebuie că arată și spectacolele pe care le fac.

5. Dacă îmi îngăduiți o sugestie: socotind că revista dumneavoastră va avea 24 de apariții pe an, cred că cel puțin 5-6 numere ar fi bine să fie dedicate, (aproape) în exclusivitate, cîte unui spectacol și să constituie un fel de antologie imagistică și eseistic-critică a acestora. Deci cinci-șase numere pe an ar deveni automat monografii ale celor mai bune spectacole ale anului. M-aș arăta mai mult decît satisfăcut, azi, dacă aș fi în posesia unei asemenea originale „biblioteci spectacologice", acoperind ultimii zece-cincisprezece ani de teatru în România, bibliotecă ce ar însemna, între altele, și un argument decisiv, demonstrînd o dată în plus că în teatrul românesc nu s-a manifestat, nici o clipă, nici un fel de vid, de nici un soi!

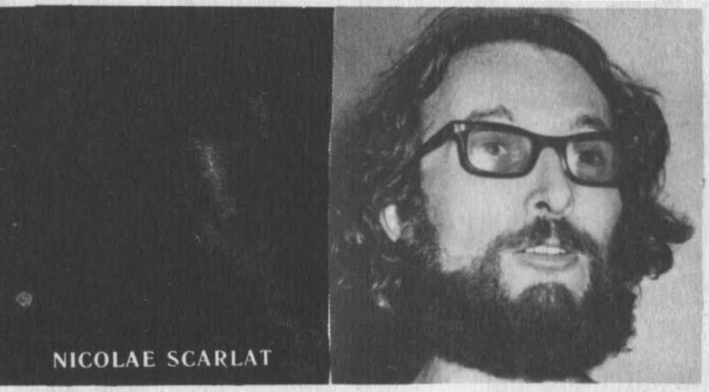
1. **Pescărușul** va fi, sper, un spectacol despre impostură, despre dihotomia între Dorință și Capacitate. Și ce ne înconjoară astăzi mai mult decît impostura, impostura frumos colorată, apetisantă, promițătoare? Impostura care ascunde colți ucigași în flori de magnolia, ca moartea să ți se pară minunată. Această piesă, astăzi, pentru că **trebuie** s-o luăm de la capăt fiecare cu sine. Trebuie să descoperim acea simplitate socratică atît de necesară liniștii unei societăți.

2. Da. I-am chemat pe Florin Busuioc de la Piatra Neamț și pe Carmen Tănase de la Iași. Nu cred în spectacolele fără actori, așa cum nu cred decît în relația actor-regizor bine verificată și dintr-o parte și din cealaltă. De fiecare dată cînd am uitat asta a fost rău.

3. Nu știu. Nu îmi pun niciodată această întrebare cînd încep să lucrez. Teoria care susține că trebuie să facem spectacole, să scriem cărți, să pictăm după un dictat al publicului este falsă și nocivă, otrăvitoare. Nu publicul trebuie să stabilească nivelul gustului. Acest lucru nu s-a întîmplat niciodată înaintea acestui sfîrșit de mileniu supus banului, cînd artistul a devenit un sclav de lux.

4. Obsesia unui sistem de semne, a unui lexic scenic care să-mi permită accesul la o povestire fluentă și simplă ar putea fi definită ca poziție actuală. Fiecare spectacol pornește de la analiza greșelilor celui precedent și de la nevoia de a lărgi permanent bagajul de „cuvinte" scenice. Îmi place să urmăresc dezvoltarea unui sistem formal pînă cînd acesta se împlinește, chiar dacă trebuie să fac mai multe spectacole într-o anume zonă a expresiei și nu în alta. În fiecare spectacol pe care-l fac descopăr un sîmbure de formă ce merită atenție. Un sîmbure care cere o anume rezolvare într-un anumit strat al expresiei. De obicei îmi place să plasez această rezolvare la granița dintre real și fantastic. Deocamdată mi se pare că acest teritoriu conține o mare cantitate de mister și conferă o anume fluiditate comunicării, fluiditate ce-o poate face deosebit de penetrantă prin cantitatea de afecte conținute.

5. Aș dori să găsesc acele eseuri ce depășesc planul strict al domeniului; eseurile care să incite, care să-mi permită să visez sau să mă burzuluiesc; eseuri cum scriau Craig, sau Sava, sau Popa, sau Brecht, sau Brook, sau... Lipsește tendința de incitare a imaginației. Eseul ce încearcă să rupă granița posibilului, cel care nu te închide într-un domeniu arhicunoscut, de care te-ai săturat pînă în gît. Eseul care propune utopii, teritorii de basm sau spații aride ca Sahara. Pe lumea asta orice formă de viață este posibilă și merită a fi semnalată. Ea poate conține acel fir de praf ce va naște un nou cosmos.



NICOLAE SCARLAT

1. BINE, MAMA, DAR AȘTIA POVESTESC ÎN ACTUL DOI CE SE-NTÎMPLA ÎN ACTU-NTÎI a fost scrisă de Matei Vișniec în anul 1983. La vremea aceea a stîrnit entuziasm, printre oamenii de teatru, și oroare la Consiliul Culturii și Educației (evident) Socialiste.

Dintre cele peste douăzeci de piese scrise de autor în ultimii zece ani, textul acesta mi se pare a fi cel mai reprezentativ. Și, totodată, cel mai actual. Las în seama cronicii dramatice osteneala de a-i pune în evidență actualitatea. Tot ce aș putea spune este că acest text ar putea deveni emblematic pentru o renaștere a teatrului în România.

2. Piesa lui Matei Vișniec presupune un spectacol de echipă. Prin antrenarea întregii trupe, opțiunea noastră are în vedere renașterea unui spirit care a constituit cîndva marca inconfundabilă a Teatrului din Piatra Neamț.

3. Nu am nici o îndoială că publicul de teatru, deși același, este altul. Evenimentele din decembrie 1989 și cele care au urmat au modificat categoric nivelul de așteptare. În sens figurat, teatrul s-a mutat în stradă — așa cum, de altfel, Matei Vișniec profețea în piesa pe care o pun în scenă. O parte a publicului va continua o vreme să se implice în spectacolul fierbinte al străzii. Publicul credincios teatrului va reveni, curînd, în sală — cu condiția să afle „ceva nou". Îndrăznesc să cred că piesa lui Matei Vișniec este „ceva nou". A fost scrisă cu ignorarea manifestă a oricărui tip de cenzură. Și e oportună fără a fi oportunista. Am convingerea că ea va da spectatorului certitudinea că ceva esențial s-a schimbat în teatrul românesc.

4. Teatrul se joacă întotdeauna **astăzi, acum, aici.** Adevărurile trebuie să lepede pielea „șopîrlei" și să deprindă limpezimea cristalului. Ceea ce nu înseamnă că teatrul va deveni apolitic. Pentru viitorul imediat cred, dimpotrivă, că realitatea politică a unei Românii angajate pe calea redescoperirii democrației va incita tocmai la exacerbarea acelei funcții care îi era negată și reprimată în regimul totalitar. (Fără a profera vreun blam, nu cred în divertismentul gratuit.)

5. Mi-ar plăcea să redescopăr o revistă cu solide dezbateri teoretice. Momentul de afirmare a reteatralizării teatrului a fost pregătit și susținut la cumpăna anilor '60 de o revistă „Teatrul" ale cărei numere se citesc cu interes și astăzi.

Mi-aș dori o informare pertinentă, de la fața locului, asupra teatrului în lume.

În sfîrșit, mi-aș dori cronici care să nu fie însăilări de locuri comune și aprecieri superficiale (dar partizane!) ale unui spectacol sau altul. Cronica e ceea ce rămîne după un spectacol, iar cel ce o citește ar trebui să vadă acel spectacol prin sensibilitatea unui spectator avizat: cronicarul de teatru. Cronicarul nu împarte note, nu distribuie elogii și oprobrii. El consemnează pentru posteritate un act artistic raportîndu-l la întregul unui fenomen social și estetic totodată.

Grupaj realizat de
VASILE HÂNCU

ADMITEREA LA ACADEMIA DE TEATRU ȘI CINEMATOGRAFIE

În condițiile autonomiei recent dobîndite de Academia de Teatru și Cinematografie am solicitat, pentru viitorii candidați, ca și pentru oamenii de teatru interesați de structura învățămîntului nostru teatral universitar, cîteva lămuriri asupra modificărilor intervenite în conceperea examenului de admitere la secțiile de actorie și regie de teatru. Ne-am adresat la început forurilor „tutelare". După ce ne-a asigurat, telefonic, de deplina autonomie a Academiei, domnul Mihai Zamfir, director general în Ministerul Învățămîntului, ne-a îndrumat către conducerea celor două catedre: de actorie și de regie de teatru.

Iată clarificările aduse în acest sens de regizoarea Sanda Manu, șefa catedrei de Arta actorului, și pe cele primite de la regizorul Valeriu Moisescu, șeful catedrei de Regie de teatru.

■ **Stimată doamnă Sanda Manu, puteți să ne spuneți care sînt noutățile examenului de admitere din acest an?**

□ Desființarea învățămîntului seral, mărirea importantă a cifrei de școlarizare, anii I și al II-lea eliminatorii. Și, ca rezultantă a acestor măsuri, posibilitatea de a schimba atmosfera crispantă și terorizantă a fostului examen de admitere (un coșmar și pentru candidat, și pentru comisie), într-o atmosferă creatoare, în care concentrarea artistică să-și poată face loc neobstrucționată de stress și hazard.

■ **Cum se va desfășura, practic, examenul?**

□ Desfășurarea practică a examenului: prima etapă — eliminatorie — cuprinde o singură probă, cea de specialitate. Candidatul se va prezenta cu un repertoriu propriu, care poate cuprinde, alături de poezie (cum era pînă în prezent), și monologuri, povestiri etc. El poate apela la literatură epică, dramatică, lirică, orice consideră că îl poate reprezenta. Va spune ce dorește, în ordinea pe care o dorește. Proba se notează cu admis — respins.

Etapa a doua este formată din trei probe:

Prima — Limba și literatura română — probă scrisă

A doua — Testarea aptitudinilor vocale și corporale ale candidatului — probă practică, menită a descoperi starea po-

tențială a aptitudinilor vocale și corporale: sănătate a aparatului vocal, justețe a auzului, ritmicitate, îndemînare și coordonare fizică, într-un cuvînt, date de bază. Testarea se va face pe baza repertoriului candidatului și a unor exerciții indicate de comisie.

Cea de a treia și ultima — Proba de specialitate va fi susținută de candidat tot pe baza repertoriului său, deci: versuri și proză epică și dramatică. Elementul nou care intervine este modul în care se va trata proba de „improvizație". Candidatului i se vor propune de către comisie acțiuni simple, firești, care nu presupun nici un fel de studiu sau inițiere prealabilă, ci sînt menite a evidenția personalitatea reală, nu pe cea prefabricată, capacitatea de înțelegere, adaptabilitatea, profilul interior al candidatului.

Probele din etapa a II-a se notează cu note de la 1 la 10, și selecția se stabilește pe baza mediei aritmetice obținute din cele trei note.

Examenele de pînă acum au fost dominate de panică. Putinătatea locurilor a dus la o exacerbare a pregătirii preexaminatorii, pregătire care, în loc să ridice stacheta examenului, de multe ori l-a falsificat, adică a făcut și mai grea alegerea acelor elemente cu adevărat dotate. O pregătire foarte bună poate fi benefică acolo unde e vorba de talent adevărat, și catastrofală în cazul unei nonvalori, introducînd nonvaloarea în școală. O nonvaloare mascată, trucată, superantrenată păcălește la examen, dar se păcălește pe sine, pornind la drum într-o carieră în care lipsa de talent va fi mai aspru amendată decît în orice alt domeniu artistic.

În ce mă privește, sînt hotărît împotriva „pregătirii", adică a „meditației" pentru examenul de arta actorului. Nu recomand imitații, un repertoriu anume, nu există poezii bune și poezii proaste pentru examen; există doar poezie bună sau proastă. Un candidat trebuie să facă dovada că are viitor artistic — în față, dar viitor —, posibilitatea de a se dezvolta într-un viitor artist : deci un unicat, deci o personalitate incipientă care ar trebui să aibă un punct de vedere asupra lui însuși, asupra vieții, asupra poeziei pe care și-o alege, singur, neapărat singur. Cînd mă așez la masa de examen nu am baremuri, nu judec după baremuri. Nu urmăresc să descopăr un nou Vraca sau o nouă Eugenie Popovici; nu mă aștept să găsesc ceea ce cunosc, mă aștept să-i descopăr pe viitorii artiști, pe care îi voi învăța să-și dezvolte propriul limbaj artistic.

Nu ajunge să participi la un examen de arta actorului doar cu știință și experiență; e nevoie și de, sau în special de, o stare creatoare. Examenul e un act de creație și din partea candidatului, și din partea comisiei. Invit pe toți cei care vor să pornească pe acest drum să vină așa cum sînt ei cu adevărat, nu cum le arată alții să fie. Cred în unicitatea și originalitatea talentului, și știu că el poate fi descoperit atunci cînd nu e mascat de nici un fel de artificiu.

■ **Aș vrea să vă întreb un lucru puțin delicat: aveți convingerea că actuala formulă de examen de admitere va asigura doar reușita celor cu talent?**

□ De asta nu pot să fiu sigură niciodată. Talentul autentic se certifică după ani de profesiune, dar cred că va scădea considerabil cuantumul de greșeală. Să nu uităm că, după ce testăm aptitudinile la intrare, în cei doi ani eliminatorii ne vom da seama de capacitatea de evoluție a studentului. Dacă viitorul student are capacitatea de a se dezvolta, nu-l vom elimina la un examen slab. Muncind, se descoperă aptitudinea reală a studentului mai mult decît în rezultatul unui examen. Examenele de an I și II nu urmăresc rezultate spectaculoase. Ca o paranteză vă spun că se învață mai mult din greșeli decît din reușite; sigur, învață cei care știu de ce greșesc.

SANDA MANU

VALERIU MOISESCU

■ **Stimate domnule Valeriu Moisescu, ce trebuie să știe un candidat care se prezintă anul acesta la examenul de admitere la regie de teatru?**

□ Primul lucru diferit față de concursurile de admitere de pînă acum este că nu se mai dă un examen comun la regia de teatru și de film, lucru ce era oarecum absurd, pentru că în primul an studenții învățau noțiuni comune ambelor tipuri de regie, iar la sfîrșitul anului secțiile se despărțeau. Deși nu s-ar putea spune că studenții pierdeau un an, nu era chiar logic ce se întîmpla.

■ **Cîte locuri vor exista la regie de teatru?**

□ Opțiunea mea ca șef de catedră a fost să nu se fixeze un număr, deoarece sînt ani mai săraci în talente și ani mai bogați, iar a fixa o cifră înseamnă a intra din nou într-un sistem planificat absurd. În tot cazul, față de anii trecuți, cînd numărul de locuri era de 7 și se împărțeau 3 la regie de teatru și 4 la regie de film sau invers, media de anul acesta este de 10 (putînd fi 9 sau 12) doar pentru regia de teatru. Se rezolvă astfel mai multe lucruri și se revine la o situație mai bună, care exista și în trecut, în vremea cînd eram eu student. Acum, primii doi ani sînt eliminatorii, întrucît, fiind vorba de o facultate de artă, examenul de selecție nu va putea fi la fel de riguros cum e cel de la Politehnică, de exemplu. Noi testăm înclinații, aptitudini, calități artistice.

■ **Mai sînt necesare atestate de tipul celor obținute, pe vremuri, la „Cîntarea României"?**

□ Nu. În condițiile de pînă acum, examenul era o aberație și totul era fals. Atestatele erau și ele false și obținute prin relații. Acum regia de teatru funcționează la zi, nu la seral ca pînă acum, cînd toți studenții trebuiau să fie angajați în București. Astfel , în condițiile în care singura facultate de regie funcționa la București, studenții din provincie nu aveau acces la ea și mulți tineri talentați, dar fără relații, erau excluși din pornire de la examen.

■ **Practic, cum se va desfășura examenul?**

□ Examenul s-a simplificat într-un fel și într-alt fel, pentru a deveni mai concludent, s-a complicat.

Prima etapă conține două probe: una orală și una scrisă; a doua etapă, doar o probă orală. Pînă acum examenul de admitere conținea mai multe probe. În prima etapă, proba orală constă dintr-o discuție a candidatului cu comisia, în care se testează — din perspectiva informațiilor culturale și a unor subiecte de teatru, plastică, literatură și film — spiritul de observație, fantezia, memoria vizuală, desigur pe baza unor probe. Un punct nou îl constituie recitarea unei poezii la alegere, din repertoriul de concurs afișat. Prin aceasta nu se testează talentul actoricesc al candidatului, ci posibilitatea lui de înțelegere și de transmitere a sensurilor. Nu trebuie să uităm că mari regizori ca Stanislavski și Ciulei au fost și actori interesanți. Proba scrisă conține două puncte. Primul: o analiză a unei opere dramatice din repertoriul de concurs.

A doua etapă o constituie realizarea scenică a unui fragment dintr-o piesă din repertoriul de concurs, prin care se urmărește apelul la imaginar și la concret, comunicabilitatea, eficiența, capacitatea de vizualizare, de descoperire a sensului și de construire a lui.

Deși este o mare nevoie de regizori în teatrele importante din țară, noi nu vom produce o inflație de regizori, așa încît socotim suficient numărul de locuri anunțat pentru anul acesta.

MARINA SPALAS

Adolescența ca stare de spirit

Sarcasmul își încearcă adesea norocul pe scenă, îl atacă actori de vîrste și calibre diferite și, firește, izbutesc cel mai bine cei cărora sarcasmul le este imanent. Ca atitudine radicală, extremistă e greu de menținut, ca poziție negativistă e greu de impus, ca formă agresivă, chiar violentă a rațiunalității e greu de dozat, de manevrat just și eficient, de bine-temperat. Exigențele pot fi împlinite firesc atunci cînd există, ca la Florian Pittiș, o vocație a sarcasmului.

Întotdeauna la o anume distanță, adesea absent, rece, hieratic, Florian Pittiș este un amalgam straniu, un actor-spectator. Chiar în izbucnirile teribile, de adolescent turbulent, participarea nu e tipic „actoricească", e ca o intervenție din sală, din stradă, din afara scenei, a teatrului, a artei, din afara convenției. Nu știu dacă ăsta este secretul succesului său la publicul adolescent, pe care îl aduce constant în sala de teatru de mulți, deja foarte mulți ani, mereu alți adolescenți, același Florian Pittiș, etern adolescent. Adolescent prin nesupunere față de automatismele vîrstelor, față de reflexele condiționate ale îmbătrînirii, față de tabieturile senile ale fazei „adulte", cu morga, inflexibilitatea, opacitatea și inerția acesteia, cu inconsistența gesturilor așezate, a vorbelor cuminți și a aparențelor salvate. Nu știu dacă pentru această tenace rezistență își capătă publicul, dar ea îl definește și îl izolează din context. Și în această perspectivă, reluînd enunțata vocație a sarcasmului, ea apare cu dubla sa valență agresiv-defensivă. Pentru că uneori apărarea individului reclamă agresarea sistemului și conservarea individualității implică explodarea șablonului.

Fundamentată pe dispreț dar și pe vulnerabilitate, ironia este cenzurată la Florian Pittiș de bun-simț și de cealaltă mare vocație a sa, aparent antinomică, melancolia. Nu mai puțin adolescentină, nu mai puțin „disociantă", melancolia nu contrazice sarcasmul, ci îl alternează. Cele două se succed, în cauză și efect, în flux și reflux, în timp și contratimp. Dar mai ales se suprapun, și hieraticul, absentul Florian Pittiș e adesea flegmatic și melancolic, simultan. Cînd nu e fariseică incisivitatea cea mai violentă ascunde tristețea izolării, detașarea ironiei disimulează singurătatea, luciditatea înseamnă dramă, și curajul se plătește și cu oboseala descurajării. Dar, dincolo de explicabilul psihologic, persistă o anume stranietate în personajul lui Florian Pittiș, o ambiguitate de substanță, de profunzime, probabil autentică, de vreme ce se comunică mai mult decît convingător, magnetic, pentru o bună parte din publicul său. Atașamentul față de mitologia favorită a acestui public nu mi se pare o explicație suficientă a succesului. El nu este decît una dintre expresiile apartenenței la adolescență ca stare de spirit ce poate fi abandonată la o anumită vîrstă sau păstrată ca emblemă. Sarcasmul și melancolia sînt în egală măsură emblematice la Florian Pittiș,

foto: ileana muncaciu

îl însoțesc pe parcursul oricărei partituri, prin care actorul trece cu o aceeași seriozitate tristă și înverșunată, de parcă umorul i-ar fi străin și rîsul adevărat, de bucurie, nici n-ar exista. Seriozitate tristă și înverșunată, ca de copil ale cărui nefericiri nu sînt luate în serios. Undă de ingenuitate care insinuează, deseori imperceptibil, o neliniște, ca ecoul unor cataclisme îndepărtate, vibrația unor suferințe străine, de neînțeles sau senzația tulbure a unui pericol imprecis dar iminent.

Privite atent, în succesiunea de diferențe și permanențe, aparițiile scenice ale lui Florian Pittiș dovedesc că dispun de o remarcabilă independență față de text, cu temporalitatea și universul său ideatic, în favoarea articulării unui personaj precum în teatrul oriental, unde constituie adevăratul subiect al demersului artistic, căruia îi sînt aservite „întîmplările" poveștii și pentru care vine de fapt lumea la teatru.

DOMINIC NICODIM

CRONICA

CRONICA

SOLUȚIA RÎSU-PLÎNSU, SAU STAREA DE GRAȚIE

PĂGUBOȘII de Eugen Rotaru și Laurențiu Profeta după ASTA-I CIUDAT de Miron Radu Paraschivescu ● Teatrul „Nottara" ● Data premierei: 24 mai 1990 ● Regia: Gelu Colceag ● Scenografia: Ștefania Cenean ● Coregrafia: Roxana Colceag ● Distribuția: Diana Lupescu (Mangelica), Camelia Zorlescu (Femeia), Valeriu Preda (Broască), Valentin Teodosiu (Patronul), Tania Filip (Băiatul de prăvălie), Catrinel Paraschivescu (Muta), George Alexandru (Șarpe), Cristian Șofron (Domnul), Bogdan Gheorghiu (Comisarul), Mircea Jida (Omul singur).

E recontortant ca într-un final de stagiune atît de chinuit, cînd mai toate teatrele bucureștene au tras deja storurile din lipsă de spectatori — pretextînd cu tristă abilitate deschiderea campionatului de fotbal —, să găsești totuși o sală plină, să te întîmpine un ghișeu deasupra căruia atîrnă cartonașul cu „Nu mai sînt bilete". Cronicarul hîrșit în rele ridică din sprînceană și mormăie în barbă „nu-i a bună!", fiindcă știe el ce știe despre secretele „rețetei sigure", cu atît mai mult în vreme de criză. Pe afiș un muzical de Eugen Rotaru și Laurențiu Profeta, adaptînd o comedie pe trei sferturi uitată a lui Miron Radu Paraschivescu. Apoi o echipă de actori talentați, cei mai mulți tineri, o scenografă care ne-a încîntat la Craiova și care debutează în capitală, un regizor pe care unii critici încă îl mai „pun în discuție", Gelu Colceag, secondat de coregrafa Roxana Colceag. Pe scurt, orice era cu putință.

Ceea ce se întîmplă însă pe scenă spulberă foarte repede posibilele suspiciuni. În decorul unic, închipuind o biserică ruinată și părăsită de Dumnezeu, își face apariția o faună ciudată, aș zice dickensiană dacă n-ar fi atît de specifică suburbiei autohtone (în felul acela picant-sentimental-interbelic). Povestioara romanțioasă, cu morala „la un hoț, un hoț și jumătate", e scrisă în pasta groasă a **Cinticelor țigănești**, cuobună creionare a tipologiilor și situațiilor, cu haz și nostalgie, cu lirismul apăsat al speranțelor imposibile și al iubirilor mortale, fără adîncimile abisale ale lui Lorca, dar și fără încrîncenările modelului. Adaptarea lui Eugen Rotaru evidențiază momentele-cheie ale acțiunii, prin transpunerea lor muzicală, iar aceasta în trei modalități clar diferențiate: prezentările de personaje, conflictele, mesajele-simbol. Experiența și abilitatea textierului se fac simțite în replica dată de versurile sale **cinticelor** lui MRP, atît de fin țesută încît necunoscătorul nu realizează cînd avem de-a face cu originale și cînd cu **actualizări.**

Eugen Rotaru este dublat de un admirabil compozitor, Laurențiu Profeta, care are puterea de a găsi linia potrivită, astfel încît nota de pitoresc să capete inflexiuni moderne, proaspete, de la construcția ansamblurilor sonore la alternanța de ritmuri, diverse și totuși perfect unitare. E aici un „secret" care ar merita analizat mai pe larg, prin el linia melodică dobîndind complexitate, teatralitate, atît în orchestrație, cît și în interpretarea vocală. Are candoare și adîncime, citează ceva cunoscut, la limita variațiunii și totuși nu e orice, pare simplă, și totuși nu e „ușoară". Și, culmea, fără nici o ostentație. Pe scurt, o muzică încîntătoare.

Unitatea dramaturg-compozitor e concurată de echipă. Îmi este dificil să separ, de aceea, spațiul și costumele inspirate ale Ștefaniei Cenean de gîndirea regizoral-coregrafică. Fiindcă, în întregime lucrat în vreo două luni (după știința mea), **Păgubosii** mi se pare unul dintre cele mai bune muzicaluri pe care le-am văzut la noi, Gelu Colceag știind să creioneze personajele cu minuție, supraveghind, în pofida ritmului debordant, desfășurarea tuturor relațiilor scenice. Chiar și în momentele cînd accentul cade pe unul dintre eroi, fiecare dintre cei prezenți în scenă are o sarcină precisă, motivată, disputîndu-și cu discreție — hazul, fără a-și incomoda partenerul.

Cu atît mai greu îmi e să analizez coregrafia cu cît importanța ei e majoră aici (se dansează tot atît de mult pe cît se cîntă); dansul nu e un element în sine, ci derivă, oricît de complexă ar fi mișcarea, din însăși desfășurarea întregului. Prin dans se sugerează evenimente, se implică idei teatrale, se degajă metafore; muncă de o mare dificultate pentru Roxana Colceag, și de care interpreții se achită cu nebănuită pricepere.

Actorii au avut de trecut un examen dificil, iar deosebit de plăcut este că nu transpare din efortul lor decît entuziasmul. Un handicap tehnic, fără soluție încă la noi, este play-back-ul, care obligă la convenție, însă îl favorizează pe actor, pe care life-ul l-ar extenua. Diana Lupescu, într-o formă de zile mari, jonglînd fără dificultate cu nurii de mahala și aspirațiile suave spre iubirea absolută, are o mișcare scenică seducătoare și o poftă de joc contaminantă. Un cuplu de pungași cumsecade alcătuiesc Valeriu Preda (Broască) și George Alexandru (Șarpe), fin diferențiați, cel dintîi un escroc cu fantezie, mistuit de neîmpărtășita iubire pentru Mangelica. Actorul are și aplomb și delicatețe, și haz și dramatism bine temperat. Cel de-al doilea personaj, naiv pînă la abulie, portretizat cu măsură de către interpret, este un fel de copil mare, un încurcă-lume de un comic irezistibil. Dificilă și bine împlinită partitura lui Catrinel Paraschivescu — Floricica, o cerșetoare mută, creionată caricatural și grațios totodată, cu un abur de stranietate care dă adîncime personajului. Tania Filip are căldură și vibrație, i-am urmărit cu mare plăcere atît solo-urile, cît și prezența fără replică din planul al doilea. Valentin Teodosiu cam îngroașă rolul la început, dar apoi se integrează firesc ansamblului. Camelia Zorlescu, în rolul unei jalnice „dame", urmărită de ghinion dar nemăcinată de invidii, colorează exact și cu șarm eroina. Cristian Șofron, o altă surpriză într-un rol care-l scoate în sfîrșit din postura obișnuită de june (mai mult sau mai puțin „prim" pe scena din Magheru), îl întrupează pe marele spărgător, nuanțat compus, din tușe fine. Armonios integrat echipei, la debutul bucureștean, Bogdan Gheorghiu; fără surprize, Mircea Jida.

Ceea ce transmite dinspre scenă spre public **Păgubosii**, este, de fapt, bucuria că teatrul se poate face cu profesionalitate și dăruire indiferent de gen; și, în final, o interogație deloc lipsită de subtilitate, pe care... vă invit să o descoperiți singuri.

MIRUNA RUNCAN

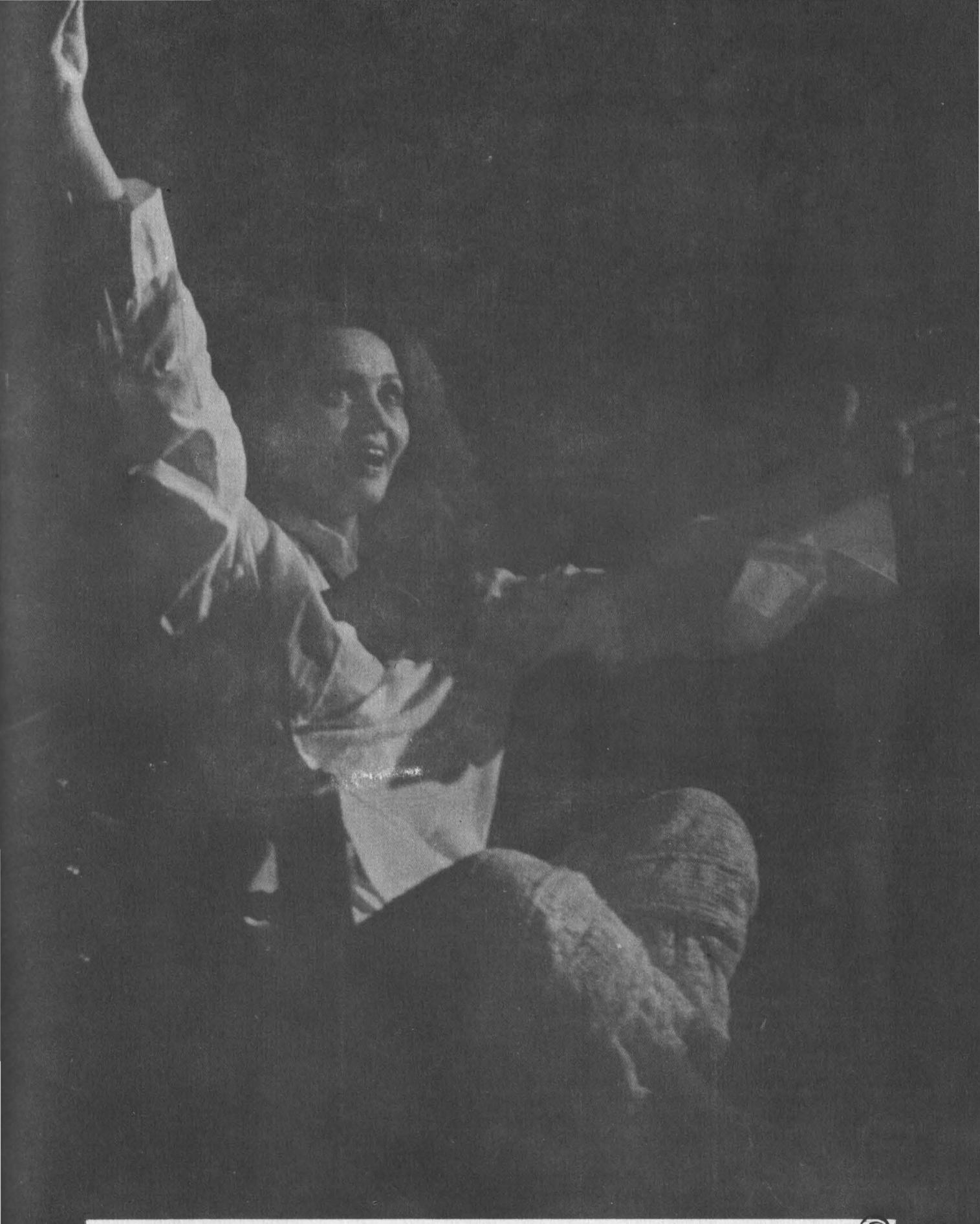


foto: dorin stanciu

Diana Lupescu

MĂȘTILE ÎNREGIMENTĂRII

Jacques sau Supunerea de Eugen Ionescu ● Studioul IATC — clasa lect. univ. Gelu Colceag ● Data premierei: 22 mai 1990 ● Regia: Grigore Gonța ● Decor: Carmen Stănescu ● Costume: Bristena Duman ● Distribuția: Ovidiu Voicu (Jacques); Rada Istrate (Jacques mama); Iulian Enache (Jacques tata); Oana Mereuță (Jacques bunica); Cornel Scripcaru (Jacques bunicul); Mirela Dumitru — anul III, clasa Sanda Manu (Jacqueline); Irina Movilă — anul IV, clasa Mircea Albulescu (Roberta); Claudia Cărămidă — anul IV (Robert mama); Octavian Dabija — anul III, clasa Sanda Manu (Robert tata).

Repunerea în drepturi a dramaturgiei lui Eugen Ionescu devine un act aproape reflex în perioada imediat următoare lui 22 decembrie 1989, astfel că în cea de a doua parte a stagiunii 1989-1990 piesele ionesciene se află în repetiție la multe teatre din București și din țară, figurînd totodată, într-o și mai mare măsură, printre proiectele viitoarei stagiuni. Opțiunea e determinată de factori multipli, de la valoarea și faima internațională a autorului francez de origine română (pe nedrept încă nerăsplătit cu premiul Nobel, pe care l-ar fi meritat cel puțin în egală măsură cu Beckett și poate chiar înaintea lui), la acum „atracțiosul" său statut de „interzis" (cu intermitențe) în România ultimelor două decenii. Intră poate în calcul și posibilitatea regizorilor de a fi cît mai tranșanți în adevăratele lor opțiuni estetice, delimitîndu-se categoric de cele impuse, de pînă mai ieri, „un" **Ionesco** „dînd" bine oricum, în orice fișă de creație, independent de calitatea spectacolului, aceasta, ca întotdeauna, discutabilă.

Cît de **actuală** și de **oportună** e dramaturgia ionesciană în clipa de față, adică **aici și acum,** contează desigur mai puțin, cîtă vreme o atît de importantă restituire culturală funcționează ea însăși ca un tabu, producînd o **înregimentare** de sens invers, nu prin altceva decît prin dramaturgia celui mai vehement protest împotriva înregimentărilor de orice fel! (De la Mrozek la Vișniec, paleta e desigur mult mai bogată în nuanțe crepusculare.) Ca și viața, teatrul își are paradoxurile lui, și acesta nu e nici primul și nu va fi; cu siguranță, nici ultimul! E doar cel care, probabil, perceput ca atare, l-ar oripila cel mai mult pe autorul **Rinocerilor** și chiar pe autorul lui **Jacques** sau **Supunerea,** unde e avută în vedere doar înregimentarea, nu și rinocerita la care poate ea să ducă.

Altfel, extras din contextul (și din intertextul) regizoral-repertorial, spectacolul lui Grigore Gonța de la IATC e unul făcut să placă și care nu rămîne dator publicului său, solicitîndu-i o participare complice, inteligentă. Ambiguitățile consubstanțiale textului nu sînt trădate, plăcerea patinării artistice în gratuitatea limbajului trece cu bine de probele impuse (de text), fără prea multe și mari surprize la figurile liber alese, toate cele trei nasuri ale viitoarei consoarte regăsindu-se la locul lor, pe aceeași (explicit derutantă) mască de mucava. Spre meritul său, regizorul știe să discearnă firul conducător al poveștii, sugerîndu-i totodată „morala", fără alte ostentații în afara celor pretinse de șarja caricaturală decurgînd din grotescul situației. Diversitatea procedeelor și motivațiilor înregimentării nu reprezintă decît tot atîtea **măști** (alte măști...) ale acesteia, menite să-i sporească justificarea socială. Refuzul lor de către individul ce și le conștientizează se va dovedi însă finalmente inutil prin chiar actul opțiunii sale intime, acesta sfîrșind prin a fi tot unul de subtilă dar certă înregimentare.

Cu izbutite și suculente momente comice (datorate în special cuplului bunicilor), alternînd însă cu atrofieri musculare sensibile în ritmul și savoarea derutării scenice (datorate mai ales cuplurilor de părinți), reprezentația e agreabilă în ansamblu, propunînd și cîteva nume de interes: i-am aminti, astfel, în primul rînd pe Cornel Scripcaru (Bunicul), cu o vădită mobilitate fizică și o promițătoare disponibilitate compozițională, direcționîndu-și cu aplomb percutanța efectelor comice, și pe Oana Mereuță (Bunica), jucînd cu simpatică și nonșalantă detașare nu o vîrstă pe care n-o are, ci o ipostază umană a decrepitudinii agresive. Cuplul e de departe cel mai reușit din spectacol, iar evoluțiile anterioare ale celor doi din spectacolele de la „Casandra" sau de pe alte scene îi recomandă cu prioritate. (Categorie în care ar intra — de la aceeași clasă a lect. univ. Gelu Colceag — și Simona Gălbenușă, trecută pe afiș, dar absentă din distribuția spectacolului de la premieră.)

Nu lipsite de interes sînt evoluțiile Irinei Movilă (anul IV, clasa Mircea Albulescu), în Roberta, ale Claudiei Cărămidă (Robert mama) și ale lui Iulian Enache (Jacques tata), o amuzantă pată de culoare aducînd Mirela Dumitru (anul III, clasa Sanda Manu). Talentul lui Ovidiu Voicu (Jacques) are (și va avea) în continuare mari dificultăți de exprimare datorită dicțiunii (cu care a intrat, dar și cu care a ieșit din institut). Mai puțin concludente sînt, deocamdată, evoluțiile Radei Istrate (Jacques mama) și ale lui Octavian Dabija (Robert tata).

Fac casă bună cu spiritul incisiv al spectacolului lui Grigore Gonța costumele schițate de Bristena Duman și decorul simplu dar sugestiv conceput de Carmen Stănescu, ambele studente în anul III la Academia de Artă, clasa arh. Dan Jitianu. Diversitatea stilistică pe care montarea o aduce în producția IATC-ului din acest an nu e nici ea lipsită de importanță.

VICTOR PARHON

Oana Mereuță și Cornel Scripcaru

CRONICA TV

SCENARIUL SECUND AL IUBIRII

ANOTIMPURILE de Arnold Wesker ● Teatru TV ● Data premierei: 29 mai 1990 ● Adaptarea și regia artistică: Eugen Todoran ● Regia de montaj: Marga Niță ● Redactor: Alexandra Orban ● Imaginea: Cristian Nicolau ● Costume: Dumitru Georgescu ● Decoruri: Vasile Rotaru ● Distribuția: Diana Gheorghian (Beatrice), Mihai Cafrița (Adam).

1969. Studioul experimental „Pro juventus" al Teatrului „Matei Millo" din Timișoara prezintă **Cele patru anotimpuri** (1965) de Arnold Wesker în viziunea lui Aureliu Manea și interpretarea actorilor Florina Cercel și Ovidiu Iuliu Moldovan; în spectacologia românească, o montare memorabilă datorită ritualului incantatoriu și originalului limbaj al luminii, ce remodelau acest poem de dragoste.

1990. Studioul de Teatru TV prezintă în adaptarea și regia lui Eugen Todoran „premiera pe țară" a aceluiași **Anotimpuri.**

În creația lui Arnold Wesker, cel mai radical dintre tinerii autori ai noii dramaturgii engleze a anilor '60, cotat drept „autor populist cu idei socializante", piesa aceasta făcea notă aparte. Nu se hazarda la o diagnoză istorică, nu aspira la speculații filosofice, ci se limita la o disertație dialogată despre evoluția și involuția iubirii.

Angry Young Men s-a spus că reprezintă a doua generație pierdută a secolului, reflectînd criza ce a urmat celei de a doua conflagrații mondiale.

După ani, tocmai această piesă a lui Wesker pare a focaliza, în mod inedit, la scara strictă a forului intim, laitmotivele esențiale ale curentului, care-și probează universalitatea odată redate sferei social-politice. Prin prisma dragostei, o lucidă analiză a degradării psihice — distrugere și reconstituire; în condițiile lipsei de încredere, senzația persistentă de zădărnicie. Tentativa de renegare a trecutului se face în numele prezentului și în perspectiva viitorului. Răzvrătirea e îndreptată împotriva eroilor înșiși, aflați într-un proces polemic cu propria lor capacitate de a-și smulge din suflet și conștiință **rădăcinile** greșelilor existenței de zi cu zi, implicit de a nega idealul absolut. **Furia** proverbială a devenit insolit catharsis: în dorința de a se elibera de iluziile devoalate, fiecare ajunge să-l ignească pe celălalt, reproșîndu-i conformismul, minciuna, meschinăria. Drumul spre iubire trece inevitabil — se pare — prin ură. Rămîne a fi verificată valabilitatea itinerarului în sens invers.

Fără acțiune, fără evenimente, într-un ritm discontinuu ce implică deopotrivă pulsațiile subconștientului, dialectica sentimentelor relevă — în speranța echilibrului, a liniștii — momentul crucial al compromisului. Însemnînd renunțare și capitulare, respectiv concilierea sincerității cu simularea, a atracției cu repulsia, a frenezieii cu apatia, a gingășiei cu duritatea, a egoismului cu generozitatea.

Preluată de la „crudul" Artaud care pleda pentru „căderea măștilor", pentru eliberarea de blazare, pentru restabilirea sistemului de valori emoționale, „lecția de simțire" („Vreau să-i fac pe oameni să simtă, să le dau lecții de simțire. Ei pot gîndi după aceea" — John Osborne) ambiționează să reverbereze și strigătul patetic „Nu ne avem decît pe noi înșine", și afirmația ironică „Vreau să fiu o cauză pierdută" (Jimmy Porter, în **Privește înapoi cu mînie**)

Însingurarea e maladia sentimentalilor incurabili, a intransigenților, a tuturor celor fără voință, fără putere, fără speranță. „Regină fără regat" se complace eroina să-i reamintească eroului că a fost și este. Anihilînd încercările de apropiere, răcind incandescența clipelor în care cei doi par a reface o experiență pe care au mai trăit-o ei înșiși sau alții asemenea lor.

Onomastica biblică (el, Adam) și cea dantescă (ea, Beatrice) e — desigur — menită a sugera, pe de o parte, schema prestabilită a iubirii, pe de altă parte, poezia imprevizibilă a oricărei apropieri între ființele umane.

Distilînd esența tare, specială a disputei care depășește atît perimetrul limitat al conviețuirii în cuplu cît și noțiunea de ciclicitate a sentimentelor, actorii au replămădit din propria vulnerabilitate, din propria sensibilitate, din inteligență, profilul psihic și fizic al protagoniștilor, configurînd și dimensiunea mai profundă a scenariului secund. Diana Gheorghian conferă strălucire trăirilor de fiece scenă, într-o tensionată încordare strălfulgerată de amintirea decepției, de visul împlinirii. Tristețea și bucuria i se citesc în ochi, disperarea și tentația se comunică prin gesturi cînd crispate, cînd exaltate. Chipul, dar și trupul îi sînt oglindă a sufletului. Întrupare acum a unuia dintre eroii supranumiți cîndva „angel", Mihai Cafrița debutează conform partiturii printr-o combustie intensă a emoției ce se dorește revitalizată — efortul de a trezi interesul la viață al partenerei impresionează pe măsură chiar ce elanul diminuează, eșuînd, în cele din urmă, într-un abandon. Poate pripit, poate imperios necesar, poate iluzoriu.

Ambianța scenografică interesant concepută (spațiul închis al unei locuințe somptuoase subliniind deopotrivă rarefierea ideilor și incompatibilitatea mediilor arbitrar grefate) s-ar fi putut dispensa de inutila risipă de elemente de butaforie.

Talentul actorilor ar fi putut fi și mai bine „captat" și evidențiat de încadratura imaginii. Imagine evanescentă care însă persistă pe retină în așteptarea ecoului în conștiință.

IRINA COROIU

foto: Mihai Huiban

Diana Gheorghian

CENUȘĂREASA ÎNTRE ROSSINI ȘI NENEA IANCU

CENUȘĂREASA — versiune teatrală de Silviu Purcărete după Charles Perrault și Frații Grimm ● Teatrul „Țăndărică" ● Data premierei: 1 iunie 1990 ● Muzica: Gioacchino Rossini ● Regia: Silviu Purcărete ● Scenografia: Carmen Rasovsky ● Distribuția: Brinduța Zaița Silvestru (Cenușăreasa, Regele), Gina Nicolae (Prima soră), Melania Petrescu (A doua soră, Motanul), Cristina Popovici (Mama vitregă, Regele), Valeriu Simion (Tatăl, Păianjenul), Mihai Prujinski (Prințul, Regele); „familia șoriceilor", concepută plastic de scenografa Daniela Voicilă: Brinduța Zaița Silvestru, Gina Nicolae, Melania Petrescu, Cristina Popovici, Valeriu Simion, Mihai Prujinski, Simona Grozăvescu.

Mi s-a părut sau într-adevăr unul dintre personajele celebrei povești **Cenușăreasa** a rostit, la un moment dat: „Să mă ierți și să mă iubești"? Odată primită confirmarea de la vecinul meu adult, din stal, mi-am zis: nu visez. Așa e! La teatrul de păpuși totul e cu putință. Aici e domeniul tuturor posibilităților. Fantezia și imaginația pot zburda în voie și joaca sau jocul cu păpuși, de tot felul, are o asemenea deschidere încît nimeni nu se poate supăra dacă pe aceeași tramă a unei străvechi și străcunoscute povești se pot întîlni Rossini cu Perrault, și Frații Grimm cu... nenea Iancu. Totul e să nu se creeze între ei o discordie, o prăpastie atît de mare încît să n-o poată trece cu fantezia și înțelegerea lor micuții spectatori. Căci, măcar în principiu, pentru ei se repovestesc, aici, poveștile.

Regîndită de regizorul Silviu Purcărete, actuala **Cenușăreasă** are o punte limpede și solidă de percepere în datele ei esențiale, pe ideea dreptății imanente. Odată și odată cei mulți și obidiți vor fi răsplătiți, numai celor buni și harnici li se vor potrivi pantofiorii de aur.

Construită „la vedere" pe mai multe planuri (cu acțiunea plasată în sertarele unui dulap și desfășurată atît pe orizontală cît și pe verticală), imaginea scenică e îmbibată cu momente pline de farmec și haz, unele de poezie delicată, dar și cu altele, trenante, iar uneori chiar ininteligibile. La subsol, de exemplu, unde în vitrine luminate își dezvăluie existența, într-o amuzantă agitație, în dispute aprinse, numeroasa și drăgălașa familie a șoriceilor (păpuși „pe mînă", inspirat concepute de Daniela Voicilă în stil caricatural esențializat), umorul și poantele abundente nu pot fi gustate în toată savoarea lor din pricina bandei de magnetofon imprimată deficitar, în așa fel încît sunetele înalte fac să nu se mai înțeleagă textul.

Păpuși realizate de Carmen Rasovsky *pentru spectacolul* Cenușăreasa

CRONICA

Ironie și haz degajă lumea bogătașilor de la primul etaj, intenționat alcătuită în stil Wayang, cu păpuși banale, rotofeie, avînd pleoape care se închid și se deschid, precum și detalii realiste în costum, în coafură, în comportament. Animate cu patetism â la „grand opéra", evoluind pe celebrele arii rossiniene, ele dezvăluie — mai ales spre deliciul adulților — atitudinea ironică a creatorilor spectacolului față de răsfățul ridicol caracteristic bunăstării, fiind totodată și o aluzie la manierismul și interpretarea desuetă a unui anume fel de a face operă.

Filigranatele figurine de tip „bibelou de porțelan" din vitrinele laterale sugerează cu grație, în momentul balului, parfumul epocii (retro), izvorît, parcă, dintr-o cutie muzicală.

De prisos, cred, pentru cei mici, dar fermecătoare pentru cei mari, cinica relație a păianjenului cu țînțarul (siluete subțiri din sîrmă strălucitoare) oferă reprezentației o undă de cruzime învăluită într-o stranie poezie.

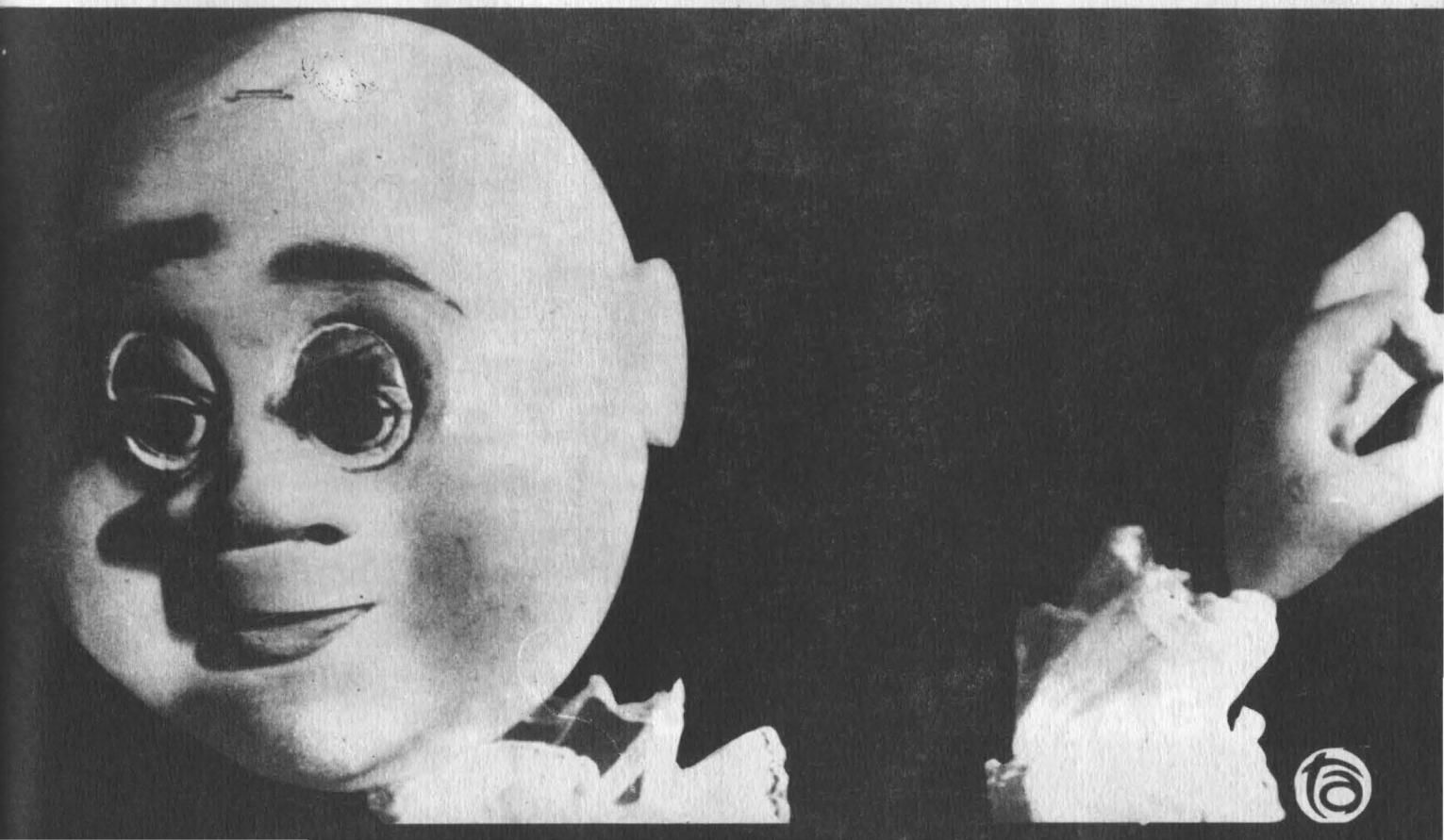
La nivelul de sus, în planul aspirațiilor spre transcendent, aparița suprarealistă a zînei (o mînă uriașă inspirată din Dali) dă, pe fundalul nopții argintii, materialitate credibilă supranaturalului.

Un strop de violență strecurată prin cîteva pete de sînge în clipa cînd surorile Cenușăresei își taie degetele de la picior marchează cu oarecare maliție granița naturalismului pe care creatorii spectacolului au păsit cu grijă. În conglomeratul de modalități și mijloace stilistice atît de diverse, cărora scenografa Carmen Rasovsszky, sub bagheta regizorului, le-a asigurat o expresie teatral-păpușărească interesantă și viabilă, am apreciat această grijă pentru echilibru și măsură.

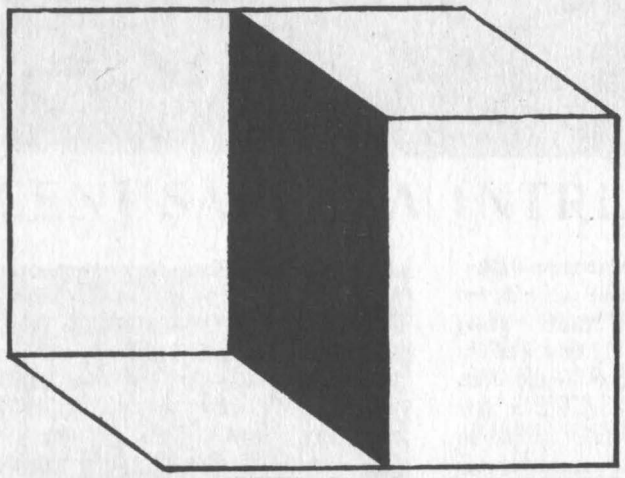
Dacă la derularea acestei reprezentații atît de încărcată cu soluții și efecte totuși păpușărești nu s-au creat în sală decît foarte rare momente de rumoare cu celebrele întrebări: „Tata, de ce? Mama, cine?" meritul aparține artiștilor păpușari, interpreți situați, toți, la mare înălțime profesională. Ei au adăugat lecției presupus cunoscute dinainte imagini inedite, cu detalii demne de reținut. Brînduța Zaița Silvestru a creat cu glasu-i diafan nuanțe psihologice de mare finețe și a mînuit, sigură și armonioasă, o Cenușăreasă exemplară. În roluri diferite au făcut adevărate demonstrații de virtuozitate păpușărească și Cristina Popovici, și Valeriu Simion, și Mihai Prujinski. Gina Nicolae și Melania Petrescu au dat viață cu năvalnic temperament și cu haz celor două surori.

Sperăm că la Festivalul de Operă de la Dresda (în perspectiva căruia s-a realizat) acest spectacol, sprijinit expresiv pe muzica lui Gioacchino Rossini, va releva și valoarea teatrului românesc de păpuși.

VALERIA DUCEA



OGLINZI PARALELE



PRIMĂVARA NEMULȚUMIRII NOASTRE

Dacă ar putea cineva să scrie istoria contemporană a teatrului românesc, a gîndurilor care nu au mai fost duse pînă la capăt, am obține, probabil, unul dintre marile acte de acuzare a totalitarismului cultural. S-ar vedea, de aici, cit de rezistente au fost obstacolele cenzurii, cit de supravegheat a fost teatrul, cîtor interdicții a trebuit să li se supună. S-ar mai obține apoi imaginea unei uriașe frustrări, provocatoare a unor dezamăgiri, involuții, nemulțumiri și traume, dar și a unei deformări impuse timp de ani de zile.

Forțele creatoare ale scenei teatrale nu au fost puține, iar personalitățile au apărut, în număr ridicat, cu fiecare generație. Ținute sub clopotul de sticlă, fisurat din cînd în cînd de cîte o „răzvrătire" a unui teatru, regizor, actor sau critic (foarte rar), gîndirea teatrală și, în genere, dinamica unui întreg fenomen s-au văzut determinate să adopte anume strategii de contracarare a efectului de seră culturală. Presiunea în clopotul de sticlă a fost mai tot timpul, iar în ultimii ani cu deosebire, reglată conform celor mai recente „indicații" pe care executanții plătiți le-au reverberat cu vigoare și fără mari tresăltări de conștiință. Totul mergea „strună" — cu rare excepții —, domnu' Vucea stătea neclintit la catedră, iar monitorii își făceau datoria. Cinci dintr-odată și oprit!

Reacția față de prelunga și tragica lecție de totalitarism a domnului Vucea s-a constituit în anii. Regizori, scenografi, actori și unii critici și dramaturgi au configurat alternativa la limbajul de lemn al propagandei totalitarismului. Atragerea publicului pe terenul acestei alternative s-a petrecut firesc, nu fără satisfacție ori de cîte ori similitudinea scenei, a dialogului, a gestului sau a vestimentației cu elemente lesne recognoscibile ale mafiei totalitare dădeau clar de înțeles că există o conștiință critică aptă să sugereze adevărul că regele e gol. Modul aluziei, modul indirectului, limbajul esopic — practicat în genere în literatura și critica românească — au dat naștere acelui cuplu biologic unde un element îl parazitează pe celălalt. Simbioza, realizată din motive de necesitate, maculată uneori și de labilitatea conjuncturiștilor, a avut un efect dezastruos asupra dramaturgiei originale, dar și asupra creativității teatrale, deturnată de la o evoluție normală. Valoarea unor spectacole elogiate de critică, dar și de public, trebuie observată și din această perspectivă. Dar nu se poate uita că, din punct de vedere cultural, teatrul a fost singurul element viu unde era posibil contactul direct, public, al socialului cu aluzia politică.

Acest tip de simbioză astăzi nu mai are obiect: de aici, starea de perplexitate (cu doza de confuzie și regîndire a rolului teatrului în societate) care se prelungește firesc și afectează profund viața culturală. Sensul „circulației" s-a schimbat: teatrul e determinat să vină la public. E vorba, deci, despre un nou început, despre un alt drum. Cît de posibil este acesta?

Sfărîmarea clopotului de sticlă, moartea lui Vucea și dispariția formală a monitorilor au revărsat în primăvara noastră marea nemulțumire. Scăpat de sub presiune, arcul conștiinței se destinde cu viteză și forță de percuție: acumularea tacită ia chipul vorbelor învîrtind malaxorul social-politic. Inscripția NU fi-va înlocuită cu DA, dar operațiunea, se vede, nu e simplă. Uriașul resentiment național, afectînd și cultura, cînd și cum se va metamorfoza într-o stare și într-o mentalitate care să ducă spre ceva constructiv?

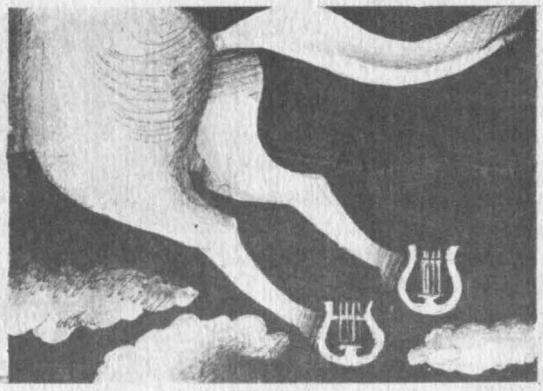
Primăvarea nemulțumirii noastre poartă semnul acestei încercări de metamorfoză. Schimbarea nu poate fi numai la față, cum nici convertirea religioasă nu este numai simplă adeziune. Teatrul românesc trebuie acum să îndrăznească a fi el însuși: eludarea complexului conspirativității va însemna perioada sa de „convalescență". Dacă pînă acum regizorul era sprijinit în încercarea sa de existența „țintei" funcționînd ca reper unic pentru toți, creativitatea sa poate fi de acum încolo susținută de prospectarea altor „ținte", acelea ale interesului actual pentru ființa umană. Or, în acest caz, drumul nu mai este guvernat de competiția în stare de presiune. Decît, desigur, de aceea născută din propriile incertitudini, nemulțumiri care ar putea interesa și pe ceilalți.

Experiența cea mai bogată, de după decembrie, încă incompletă prin raportare la definirea relației între social și politic, nu mai are cum să fie considerată de către omul de teatru drept reper: el poate interveni în configurarea acesteia cum s-a întîmplat de atîtea ori în istoria teatrului universal. Spectacolul teatral devine purtător de cuvînt al tendințelor manifeste în viața social-politică, dar și sursa punctuiui de vedere critic în absența căreia credibilitatea sa în plan uman scade considerabil. E posibil ca această primăvară a nemulțumirii noastre să permită teatrului reconsiderarea propriei misiuni, a propriilor rosturi în societate.

MARIAN POPESCU
9 mai 1990

CIVILIZAȚIA IMAGINII

MUZICA ȘI DANSUL — NECESITATEA DIALOGULUI



Organic impletit cu întreaga istorie a muzicii, dansul a trebuit să aștepte a doua jumătate a secolului XX pentru a-și redescoperi resursele proprii, capabile să-i confere autonomia ca artă. „Are cineva nevoie de muzică pentru a merge? — se întreabă Merce Cunningham. Dansul are o continuitate, o fluiditate proprie care nu depinde în mod necesar de nașterea unui sunet." El extinde de altfel această autonomie prin repudierea argumentului sau a libretului. În deplin consens cu John Cage, compozitorul cu care colaborează de mai mulți ani, coregraful se rupe de o tradiție seculară, dînd celor două arte o perfectă autonomie, lăsînd cele două partituri, ce nu urmează să se suprapună decît în momentul spectacolului, să se dezvolte independent. Seria unor modalități particulare de a pune muzica în raport cu dansul este astfel deschisă. „Multora le vine greu să accepte ideea că dansul nu are nimic în comun cu muzica, în afara elementului timp și a diviziunilor acestuia" continuă Cunningham. Așa au apărut primele partituri coregrafice concepute fără suport muzical. De altfel, noțiunea însăși de „suport" califica, cum nu se poate mai bine rolul de grund pe care-l juca de fapt muzica în spatele formelor dansante. Măsura în care muzica participă la „rotundul" baletului apare — din unghiul acestei logici — egală cu determinarea unei forme sculpturale de către forma soclului, a „suportului" ei. Coregrafiile lui Trisha Brown, derulîndu-se într-un spațiu surd, echivalează în acest sens cu „elocvența tăcerii", gestul în sine refuzînd alt referent decît sinea lui. „Tăcerea" dansului merge deci mai departe de frontiera abolirii cuvîntului sau a sunetului, tăcerea aceasta putînd fi „tăcerea" limbajului specific. Există în această căutare a esențialului, în această serie de „epurări" de ingerințele muzicii, plasticii și literaturii un impuls al cărui purism ar putea arunca dansul ca artă într-o modă defensiv-autistă? Ca formă spectaculară, s-ar putea ca această orientare să ducă la o închidere care nu se mai deschide unui înțeles. Eșuînd ca formă de spectacol, s-ar putea ca această orientare să se deschidă spre o interioritate, fuzionînd cu diversele discipline psiho-somatice. Așa cum acestea s-au insinuat treptat în tehnicile dansante, este posibil ca dansul, în esența sa, să poată glisa în tehnicile spirituale.

În privința raportului cu muzica, autonomizarea dansului — dincolo de experimentele amintite — a dus la o luare cu asalt a muzicii în ansamblul ei. Cu Isadora Duncan asistăm la orientarea coregrafului către partituri muzicale ce nu fuseseră concepute pentru dans și, astfel, la abordarea marii muzici... Într-adevăr, cu excepția lui Ceaikovski, știind să se plieze cu talent exigențelor unui Petipa, muzica scrisă pentru balet nu a însumat decît nume minore și partituri minore. Prin Isadora Duncan, universul lui Chopin, Brahms, Beethoven era atras în cîmpul gravitațional al dansului, demonstrîndu-se astfel compatibilitatea marelui balet cu marea muzică.

Astăzi totul a devenit posibil, raportul muzică-dans putînd fi abordat pe toată scara nuanțelor. Se concep spectacole cu sau fără muzică, cu sau fără orchestră, cu sau fără dans propriu-zis, se dansează pe rock sau pe jazz, pe muzică corală sau simfonică, se poate colabora strîns cu un compozitor sau se creează partiturile separat, se alege o muzică de acompaniament sau se improvizează direct pe scenă, coregrafii (Alvyn Nikolais) își compun singuri muzica, iar compozitorii încep să creeze mișcări coregrafice (John Cage).

„La Balanchine — spunea Merce Cunningham — dansul este cel care urmărește muzica, la Graham, muzica este cea care urmează dansului."

Abordat de foarte multe ori și de foarte mulți coregrafi cu aceeași intransigență cu care era tratată problema fundamentală a filosofiei, raportul muzică-dans a riscat nu de puține ori să se suprapună în mod artificial raportului spirit-materie. Pentru muzicieni, bineînțeles, muzica se revendica direct din spirit, în timp ce dansului îi revenea un rol de extracție unic terestră. Pentru coregrafi, dansul, ca artă a mișcării, stă la originea tuturor lucrurilor, muzica însăși neputînd exista în absența unei mișcări: sunetul, ca atare, nefiind decît o mișcare a aerului. Ca factor central al „triunei horeia", anticul complex de dans-cînt-cuvînt, dansul, ca ax al triadei, privește muzica desprinsă de duhul acestei întru-unîri ca o dezaxare. Reconcilianții văd în muzică un dans al sunetelor și privesc dansul ca pe o muzică a sferelor, a corpurilor.

Le rămîne înverșunaților în rezolvarea enigmei priorității oului sau găinii sarcina de a vedea o preeminență în interiorul dinamic al raportului dintre muzică și dans. Arta — cea mai puțin înverșunată dintre filosofii — nu poate decît să consemneze complexa mișcare a unui termen înspre celălalt, a distanțării lor, a suprapunerilor periodice, a contopirii și separării lor, a infinitei lor mișcări în infinitatea formelor lor de mișcare...

SERGIU ANGHEI

ACUL TERAPEUT AL DESENATORULUI

Lumea de astăzi e pestriță și lunecătoare, structurile ei se încheagă și se demontează după legi ce scapă privirii, vezi animale și plante cum nu s-au mai văzut, obiecte excepționale care sfidează bunul simț și oameni deveniți obiecte, raporturile dintre un om și altul, între oameni și neoameni, între instituții și habitudini aberante urmînd trasee și scenarii al căror înțeles nu poate fi priceput de mintea înțelegătoare.

Și iată că apare un domn cu șapcă, înarmat cu un bloc de desen, cu o mînă destins sprijinită pe-un condei, care răscolește cu privirea mulțimea de forme și rumegușul faptelor, adună pe retină ce în veci pare de neadunat (capre cu gîște, grăunțe de orez cu diamante), trage linie și, prelungind-o, unduind-o, rupind-o la colțuri și fringînd-o, lasă pe hîrtie oferta unui sens, harta fidelă a unei realități: poftim, pe-o pagină, lumea așa cum e, inclusiv schelăria secretă care o sprijinea și, mai ales, rostul nerost al debandadei care te bulversase. Apocalipsa tradusă mot-à-mot, din căldarea căreia se scurge, nimeni nu știe cum, șiragul de perle al purității, limpede în picurarea lui înviorătoare. Lumea pe care o citiseși cu ochii încrucișați și totuși una și frumoasă, aspectele aberante — un accident, desenul înfățișînd absurdități — un inventar al erorilor de viață scurtă. Vedeți și citiți eronat, a avertizat desenul ieșit din condeiul lui Mihai Stănescu, binevoiți a citi și a vedea în pestrițătură noblețea și armonia lumii, nu învolburarea și descentrarea ocazionale, aparențele derizoriului.

Adesea, mai pregnant într-un secol ce parcă și-a propus să se ascundă după ziduri și cartoane închipuind Labirintul sau Babilonul, chipul artistului restaurator este acela al unui moralist. Al unui moralist oricînd gata de-a chema la judecată epoca și smintelile ei. Al unui metafizician a cărui privire, de-o acuitate lucriferică, stăpînește procedeul de-a despărți tărîmurile ferme de înșelăciunea apelor devenite mocirlă. Al unui umorist de tip swiftian sau rabelaisian care, stăpînind ceasornicăreste mecanismele satirei și ale ironiei, îngroașă printr-o singură linie și printr-un simplu joc al detaliilor acel apendice inflamat ce i-a produs lumii colici, crampe și zvîrcoliri. Avem de-a face cu un mare, inspirat și infailibil terapeut.

Vastele, incredibilele maladii ale comunismului, furnizate de o întreagă epocă urmărind să facă lege din febrele prostiei, ignoranței, incompetenței, urii și suspiciunii, cad ca popicele înaintea strănutului imprimat pe-un poster, pe-o pagină de album, pe fișia imaculată a unei inscripții. Risul, mai secerător decît buldozerele, spiritul sintetizator — mai purificator decît suma Dreptului roman. Poate arta, această pasăre-peniță, să spulbere un edificiu pe cît de utopic pe-atît de imbecil, sub greutatea căruia s-au frînt oasele și bucuriile unor întregi popoare, s-au schilodit sufletele și visele unor superbe generații? Iată că poate. Cu ajutorul aceleiași dîre de cărbune utilizate de la Bosch încoace de un Goya, un Hogarth sau Daumier.

Risul e cu atît mai spornic și mai colosal cu cît berbecele demolator de cetate lovește nu turnuri ghintuite, nu porți savant întărite, nu barbacane înfricoșătoare, ci improvizații de magazii și dughene cu frontoane de ghips și cu firme îmbrobodite de steaguri de cîrpă, de lozinci încropite după măsura minții infantile, imperial analfabete. Obsesia lui Mihai Stănescu, ideea-forță care leagă și dă sens întregii propuneri de asanare morală este aceea a zidului împrejmuitor: leit-motivul cătușei cu o singură deschidere — spre prăpastie. Mesaj direct, niciodată nego-ciabil, fiindcă ieșirea din strînsoare, singura posibilă salvare, nu-i decît o portiță conducînd în hăurile abisului. În plină dictatură, în virtelnița mașinii de tocat viul, eternul, speranțele, strănuturile — numiți-le desene — ale lui Mihai Stănescu s-au succedat ca un serial spre a ne asigura că zîmbetul molipsește și spiritul se tonifică prin acest vaccin. Numai un artist de geniu poate propune un atît de subtil tratament de supraviețuire.

Expozițiile sale (ultima, la Galeriile municipiului), albumele sale (ferfenițite de cenzură, retrase înainte de-a intra în farmaciile spiritualității românești, vînate dușmănos de jandarmii Absolutismului bicefal) ne-au ajuns rapid și direct acolo pe unde rătăceam, au pătruns în inimile noastre, netezind drumul către libertatea uitată sau încețoșată cu metod. Poți gîndi că Troia putea fi cucerită, cea măreață și inexpugnabilă, numai cu vîrful unui condei?

E minunat că Mihai Stănescu a triumfat în mulțime de cetăți civilizate ale lumii. Dar e și mai minunat că neasemuita lui artă, ingeniozitatea spiritului său drept-răzbunătoare au biruit în propria lui cetate încătușată. Ceea ce pentru francezi și japonezi era un spectacol homeric, pentru noi era o tragedie. Firul care a destrămat cuvertura de plumb, purtat și tras prin scripeții strălucitoarelor capitale ale artei de pretutindeni, și-a avut un capăt în atelierul din inima Bucureștiului și, celălalt, al finalului de conturi, din nou la București, între pereții aceluiași atelier, aici unde plumbul se transformă în fiecare zi, sub suflul fierbinte al trăirii primejduite, în aur curat.

MIRCEA HORIA SIMIONESCU

TONITZA

Nu știu, nici măcar cu aproximație, cîtă lume mai vizita în ultimii ani muzeele din centrul Bucureștiului (mă refer la Muzeul Republicii și la cel al Colecțiilor) și de aiurea. Din cele observate personal, pot spune că existau foarte puțini amatori pentru astfel de escapade. S-ar putea să mă înșel, pentru statistică e nevoie de mult mai multe date ca să se tragă o concluzie relevantă. Dar nu despre statistică este vorba, ci despre muzee. De ce nu mai merge lumea la muzee? De ce nu mai merge azi, acum, lumea la muzee? Am stat în Muzeul Colecțiilor preț de trei ore, într-o singurătate dezarmantă. Dintr-un singur punct de vedere: nu am întîlnit nici un om dispus să privească niște opere de artă. În schimb am fost în stare să deranjez o armată întreagă de supraveghetoare care tricotau de zor, trăncănind în gura mare și simțindu-se minunat în tihna muzeală. Adunate cîte trei-cinci exemplare — oricum mi s-au părut a fi mult mai multe decît **înainte** (de 21 decembrie este vorba), dar și mult mai agresive. Păi dacă e libertate, cine le mai poate atinge măcar cu o floare, nu cu o vorbă mustrătoare? Trec peste micile incidente cu gust amar — sesizată „poarta", m-am pomenit la un moment dat însoțit de doi soldați înarmați cu puști-mitralieră, faimoasele Kalașnicov, ce puteam fi eu pe acolo decît un „suspect", un potențial terorist sau dușman al poporului? Ce să caute un om cumsecade și așezat, tocmai în aceste zile fierbinți (nu?), la muzeu? Cum să nu se combine prostia cu vigilența și răutatea cu agresivitatea? Acum vreo șapte-opt ani chiar am scris un mic text despre atmosfera tricotantă — iertați barbarismul! — din muzeele noastre. Nu s-a schimbat nimic, ba din contră, lucrurile capătă amploare și mă întreb dacă nu cumva la nivel de conducere (al cui? cine?) ar trebui instituționalizate și eficientizate astfel de inițiative. Tot ne îndreptăm repejor spre economia de piață și atunci s-ar găsi și justificări teoretice. Să trecem.

Răsfoind un album Ingres, cîteva nuduri (realizate „în profil" și „din spate") m-au trimis la Tonitza. Am ales albumul lui Barbu Brezianu și ba o planșă, ba cîteva rînduri, am descoperit că tocmai în aceste luni s-au împlinit cincizeci de ani de la moartea lui Tonitza. Așa am ajuns la Muzeul Colecțiilor. Așa am retrăit clipe din trecut, cînd mă duceam și pierdeam cîteva ore în locuința-muzeu a doctorului Dona, la academicianul George Oprescu, pe strada General Cihoski, unde profesorul de vioară Garabed Avachian avea peste 40 de Pallady dintre cei mai frumoși. Și nu în ultimul rînd **au reînviat** colțuri atît de familiare din muzeul lui K. H. Zambaccian de la Șosea. Cu toate minunile adunate acolo, de la faimoase pînze ale lui Grigorescu, Andreescu și Luchian la cele semnate de Tonitza, Iser, Petrașcu și Pallady. Ca să nu mai pomenim de unicul Cézanne de la noi din țară, un cap de fetiță asemănător cu cel din colecția Walter de la Paris, doi Renoir, un Sisley, o coridă de Picasso, Bonnard, Derain, așa cum erau ele înghesuite într-o mică încăpere de la etaj a unui muzeu ce nu mai e. O veste bună, măcar de-ar fi realizată pînă la capăt: se pare că Ministerul Culturii face diligențele necesare ca trei dintre cele mai bogate și reprezentative colecții particulare să revină în matca lor. Ar fi și un act de justiție, căci altminteri îmi închipui că proprietarii lor de altădat' se răsucesc în morminte dacă au aflat cum osîrdia lor de-o viață stă hăcuită și ignorată, spoliată și minimalizată într-un soi de magazin universal. În condiții total improprii — clădirea nu a fost construită pentru așa ceva, iar amenajarea muzeului, făcută în pripă, la indicații „superioare", în primăvara lui 1977, a fost mai mult un act politic decît unul cultural. Și totuși, Tonitza spunea pe undeva, citez din memorie, că „pentru neamul românesc, arta lui Th. Pallady înseamnă cea mai înaltă coardă a sensibilității picturale". Ce omagiu mai frumos decît acesta acordat de un artist unui confrate? Mai sîntem noi oare capabili de astfel de gînduri? Mai știm oare ce înseamnă altruism sau generozitate, cînd, iată, nu departe de Muzeul Colecțiilor de pe Calea Victoriei, zi de zi, o coadă de peste o sută de oameni se îmbrîncește să-și cumpere „hăinuțe și ghetuțe" — pe valută de la... DeFonseca! (Și-mi aduc aminte de același sentiment de jenă cînd, la Louvre, la primitivii italieni nu se oprea mai nimeni, hoardele de americani și japonezi, cu ghidul în mînă, căutau înfrigurați pe Venus din Milo și pe Mona Lisa! De parcă Fra Angelico sau Mantegna, Cosimo Tura sau Botticelli, Giotto, Bellini sau Simone Martini ar fi fost niște nume precum „Arta încălțămintei" vizavi de **Adidas** și **Puma**. Rămîne să detaliem altădată.) Tonitza. Mă întreb dacă toată vorbăria asta — mai mult sau mai puțin interpretativă — în jurul operelor de artă își are rostul. Atîtea cuvinte, cînd la mijloc este vorba de culori, de desen, de compoziție, de spațiu. De sensibilitate și emoție. A pictorului, dar și a privitorilor. A noastră. Mă întreb unde ar încăpea portretul „Irina" — din colecția Dona — sau cîteva din peisajele pictate la Balcic, între atîtea nume înghesuite pe listele electorale de candidați pentru viitorul Senat al României? Mă întreb dacă nu cumva un stagiu obligatoriu de cîteva ore prin muzee al parlamentarilor noștri de mîine n-ar fi un mijloc de aducere la realitate a patimilor și vînjoșiei de ultimă oră? Mă întreb, iar, dacă un artist ca Tonitza n-a pătruns mai adînc în sufletul omenesc decît mulți dintre cei care vor cu tot dinadinsul să ne conducă? Cu oricine am vota, să nu-i uităm pe marii noștri artiști. „Sinceritatea este una din calitățile fundamentale ale operei de artă și nu se manifestă decît sub cea mai deplină libertate", nota Tonitza, cu multe decenii în urmă. Se pare că a avut dreptate. Cu sinceritatea o mai scoatem la capăt, dar cu libertatea este o cale mai complicată. Oricum, Tonitza și-a făcut datoria. O operă întreagă ne stă mărturie.

BEDROS HORASANGIAN

DE LA „CARTOFI PRĂJIȚI CU ORICE“ LA 22 DECEMBRIE

COUPE

MARE-I GRĂDINA LUI DRACULA (TV DIVERTISMENT)

Deunăzi la TVR s-a dat un film foarte straniu. Un fel de „show“ în care personajele principale erau „odiosul și sinistra“ jucați cam fără haz în scene care se voiau scenariu comic. De la început, ideea de a prezenta niște criminali împușcați în condiții cam misterioase drept eroi de music-hall este ciudată. Dar să zicem. Marx a spus vorba cu despărțirea rizind, și cum marxiștii au fost și sînt încă... Mai puțin scuzabilă este viziunea kitsch a iadului hărăzit celor doi precum și a petrecerilor lor, viziune care, dincolo de efectul artistic detestabil, a bagatelizat crimele și deciziile marilor călăi poleindu-le inexplicabil. Prezentat așa, Ceaușescu și nevastă-sa au devenit un fel de Tanța și Costel — dictatori, niște nebunei inofensivi și comici.

Bancurile cu „șefu“ aveau hazul lor cînd acesta trăia, ca o supapă pentru nervii noștri. Dar după îngroparea asasinului? Cine ar fi avut curajul unui astfel de film (clandestin) cu scop demitizant înainte de 22 a XII-a '89 ar fi binemeritat de la patrie. Cine-l face acum stîrnește nedumeriri. Realizarea în sine a fost și ea precară tehnic, săracă în umor (dacă s-a vrut comedie) și cu simboluri pe muche de cuțit: Iliescu făcut șeptar la șeptic poate semăna a „omagiu“ noului ales. Iar pe deasupra, telespectatorii de pe-aiurea care au văzut filmul și-au zis în sinea lor că nici nu era așa de rău în România.

Spre sfîrșit a existat și un moment serios, potrivit ca nuca-n perete, cu Dida Drăgan cîntînd sfîșietor „Cine iubește și lasă“ în contrast cu rock-urile voioase de pînă atunci. Dacă „simbolul“ acestui cîntec se referea la cei ce l-au iubit și l-au lăsat pe Marx după Revoluție, ce rost avea el în acest context? Dacă nu, atunci, totuși, care-i era scopul în economia filmului?

Una peste alta, un amalgam enervant, cauzator de migrenă insistentă și de nedumerire. Iar cine i-a dat acestei înjghebări un premiu, se vede treaba că n-are umor și nici n-a trăit măcar trei zile în România.

HORIA GÂRBEA

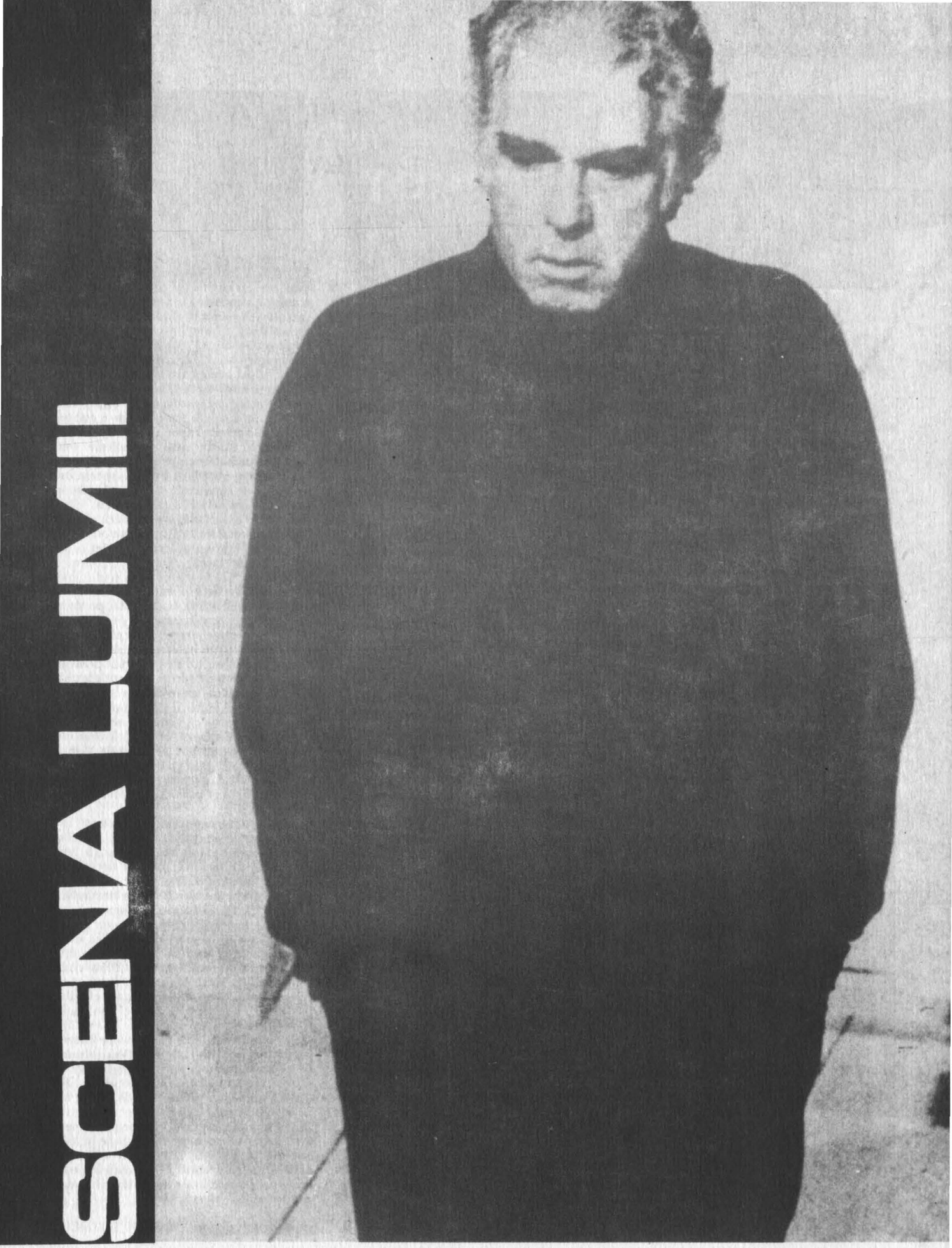
foto: adriana grand

Amintindu-și de spectacolul său de debut, Alexa Visarion spunea într-un interviu: „În Cartofi prăjiți cu orice realizasem o anume atmosferă senzorială și totodată metaforică, născută din contraste puternice, definind o lume incapabilă să își păstreze umanitatea.“ Au urmat apoi în cariera regizorului Richard III („Tot spațiul de joc a fost acela care a permis înțelegerea raportului dintre Cap și Coroană“), Procurorul („un spectacol politic în care dorința de a spune adevărul m-a obligat să vorbesc despre raportul dintre libertate și detenție, dintre ideal și realitate. Personajul Anchetatorului era plasat în public, circula obsedant printre spectatori, biciuindu-le conștiința și memoria. Oportunistul, fluturînd steagul roșu, cînta Bandiera rossa, imagine ce izbea pînă la limita suportabilului“), DA sau NU („un spectacol despre probleme actuale: ce înseamnă libertatea, cine o dă, cum o ia, ce este...“), Puterea și Adevărul („condiția pe care arta o dobîndește cînd se implică în politică“), iar în 1988, pe scena Naționalului timișorean — Trei surori, un cutremurător strigăt de protest împotriva societății ce ne omoară pînă și speranțele. Erau acolo, în universul creat de Alexa Visarion pe scenă, oameni capabili încă să iubească, oameni care ar fi putut trăi și care își legau fiecare clipă de existență de speranța că viața va începe odată și pentru ei. Dar sînt loviți pînă cînd nici măcar nu-și mai pot permite să viseze. Era ușor de văzut în spatele spectacolului un om revoltat, perfect conștient de ceea ce se întîmplă și care se instituia în acuzator.

L-am mai văzut apoi între două ieșiri în străinătate unde monta un colaj din Cehov. Următoarea întîlnire însă, a fost de-a dreptul șocantă. Era 22 decembrie 1989, în balconul CC al PCR, Alexa Visarion vorbea mulțimii. M-am dezmeticit prea tîrziu ca să înțeleg ce spune.

Destul de multă vreme nu m-am gîndit în mod special la acest episod. Sau, dacă am făcut-o, a fost cu puțină mîndrie că-l cunosc pe omul acesta. Pînă cînd, într-o seară, Alexa Visarion a început să povestească. Și mi-am dat seama că, dintre aceia ce ocupau atunci balconul CC-ului, el era în orice caz îndreptățit să se afle acolo. Era ipostaza pe care o prefigura creația lui de pînă atunci. Ce-și poate dori mai mult un regizor decît să se afle în miezul evenimentelor ce răstoarnă un regim pus la zid de atîtea ori de el, pe scenă? El, care se întrebase: „Cînd și unde, de ce și cum se poate perverti simbolul revoluției? Depinde în mîinile cui se găsește și cine flutură stindardul“, avea dreptul să trăiască această experiență acolo unde bătea în acele momente inima întregii țări.

DORIN STANCIU



Giorgio Strehler, proaspăt laureat al premiului „Europa" pentru teatru

TAORMINA:

UN TEATRU FĂRĂ GRANIȚE

Teatrul viitorului și viitorul teatrului ● Teatru european sau teatru transeuropean ● Internaționalizare sau deznaționalizare ● Europenism și provincialism ● Bariere economice și bariere lingvistice ● Arta teatrului și industria teatrului ● Subvenționare sau abandonare ● Intruziunea politicului și intruziunea comercialului ● Teatrul mîine, dar teatrul azi? ● Un teatru fără limite și limitele teatrului

În teatrele noastre bîntuie încă neliniștea și confuzia, după ce, pînă la încheierea discretă a stagiunii, a cam bătut vîntul pe scene și prin sălile de spectacol, publicul fiind evident atras de reprezentațiile pieței libere (politice și economice) sau ale televiziunii libere (care a cam obosit în încercarea ei de a-și menține echilibrul pe o sîrmă din ce în ce mai subțire). În Europa, mai precis în vestul, în estul și în restul Europei, se discută aprins despre teatrul viitorului și despre viitorul teatrului, despre europenizare și provincialism, despre barierele naționale și tendințele transnaționale, despre subsidii și nonsubsidii, în rezumat despre ceea ce ați citit în subtitlurile de mai sus. Focarul acestor discuții a fost, la sfîrșitul lui mai, Taormina, iar dacă discuțiile nu ar fi avut o desfășurare pașnică, deși înfierbîntată de soarele Siciliei, aș fi introdus neapărat în peisaj vulcanul Etna, vizibil de la distanță și fumegînd diafan și misterios. Semnalul pentru dialogul despre teatrul european al viitorului, despre granițe coruptibile și, mai ales, despre fără granițe l-a dat Mario Mattia Giorgetti, directorul revistei „Sipario", unul din acei rari oameni de teatru cu o vocație prin excelență europeană și o imensă capacitate de a dinamiza opinii și energii. Cei aproape douăzeci de redactori responsabili ai unor reviste de teatru din Europa de vest, centrală și de est, din S.U.A., Australia, Cuba, Israel, Algeria și-au încrucișat timp de trei zile opiniile asupra europenizării teatrului, de fapt a unei largi internaționalizări, întrucît un teatru european ar fi doar prima etapă dintr-un proces de anvergură mondială al schimburilor interteatrale, al deschiderii granițelor pentru o artă menită nu numai desfătării dar și cunoașterii reciproce. Se află în curs de formare o nouă optică asupra teatrului, cosmopolită, supranațională, amplu receptivă, inclusiv în interiorul instituțiilor statale, ne asigură Mario Mattia Giorgetti, care a deschis reuniunea din Sala Verde a Palatului Congreselor. Pentru a pregăti topirea granițelor este necesar — a spus domnul Giorgetti, a cărui intervenție o vom publica, de altfel, în întregime în corpul revistei noastre — un nou mod de concepere a operei teatrale. E vorba nu de a monta pur și simplu în chip tradițional un text dramatic, ci de a construi un fel de scenarii în care atît regia, cît și scenografia sau interpretarea să se incorporeze discursului dramatic. În acest sens, se va da un nou impuls creativității scenice. La aceasta se adaugă, firește, o concepție diferită de formare a actorilor, necesitatea dezvăluirii reciproce a repertoriilor, inițierea unor coproducții teatrale internaționale. Ideea coproducțiilor internaționale a fost susținută și de Nánay István (Ungaria) care a vorbit de inițierea unor colaborări cu artiști din România și Iugoslavia. În același timp, el a evocat, ca și Anneli Suur Kujala (Finlanda) și Ruth Blumert (Israel), barierele greu surmontabile de care se lovesc teatrele din aceste țări, cu o populație relativ mică și o arie de circulație lingvistică restrînsă. Referindu-se și la tradiția orală a teatrului finlandez (teatrul scris e de dată oarecum recentă), doamna Kujala a invocat o scrisoare din Franța prin care se cerea unui teatru din Finlanda să vină în turneu cu dans și balet, întrucît publicul francez nu ar accepta un text într-o limbă necunoscută, iar doamna Blumert a subliniat situația contradictorie în care se află oamenii de teatru israelieni, care pe de o parte sînt chemați să dea satisfacție publicului, atras de teatrul străin, și, pe de altă parte, sînt atacați de critică pentru importul de teatru european, în special englez. Oricum, a arătat ea, colaborarea unor teatre israeliene cu regizori din URSS, România și Germania a dat rezultate notabile. Franz Wille (RFG) și Ernst Schumacher (RDG) au abordat probleme specifice ale teatrelor germane în perspectiva reunificării țării, care probleme, la drept vorbind, nu sînt deloc simple. Peter Roberts (Anglia) a dedus europenizarea teatrului din europenizarea mijloacelor de comunicare în masă (căderea zidului de la Berlin — s-a exemplificat — a fost transmisă în direct la televiziunea britanică). În aceeași ordine de idei, Andrea Piersanti de la „Rivista del cinematografo" a vorbit despre necesitatea de a se desființa barierele dintre teatru și mass media. (Revista organizează un festival mondial itinerant de teatru TV.) Robert Scanlan (SUA) s-a referit la tendința americană de dominare a culturii europene, ca urmare a aceleiași tendințe dominatoare în sfera economică. În același timp, el a pus în evidență exemplul de armonie politică și națională din teatrul american, subliniind cu insistență, în mai multe rînduri, prezența creatoare a unor regizori români în America: Andrei Șerban, Liviu Ciulei, Andrei Belgrader. Abordînd problema finanțării teatrelor, Robert Scanlan a arătat că, în SUA, cei care finanțează teatrul nu o fac de amorul artei, ci dorind ceva în schimb, bunăoară publicitate, ceea ce atentează la libertatea artei. Problema finanțării teatrelor a fost amplu dezbătută și prin intervențiile lui Clive Barker (Anglia), Mario Mattia Giorgetti, Ruth Blumert, Minas Tingilis (Grecia), Franz Wille, Vivian Martinez Tabares (Cuba), Tony Mitchell (Australia), acesta din urmă deplîngînd situația precară a formațiilor teatrale australiene și indiferența unei mari părți a publicului față de teatru (o revistă teatrală a sucombat — spunea ziaristul australian — deoarece nu a fost susținută de cititori, respectiv de către virtualul public de teatru). Punînd în dubiu însăși ideea unei discuții privind un teatru european, sau doar nuanțînd-o, Yvon Davis (Franța) a menționat că Europa de mîine nu o fac oamenii de teatru, ci oamenii de afaceri, că teatrul, pretutindeni în Europa, este marcat de un oarecare provincialism (nu neapărat în sensul peiorativ al termenului) și a precizat că în Franța se produce o descentralizare a teatrului. Englud Claes (Suedia) a fost și el de părere că viitorul aparține teatrului care-și păstrează specificul național. Nu prin export se poate obține un teatru internațional. Particularizînd ideea de teatru național sau local Janusz Machejek (Polonia) a relatat experiența originală de teatru în mediu natural din satul Gardzenice. Jan Dvořak a vorbit despre revenirea în Europa, după 42 de ani, a teatrului cehoslovac. În ceea ce mă privește, mi-am exprimat părerea că teatrul românesc n-a absentat niciodată din spațiul spiritual al Europei și că ideea de teatru european nu ne găsește nepregătiți. În același timp, am ținut să subliniez că teatrul viitorului nu ni se pare a fi un teatru strict gestual, nontextual, că textul, respectiv cuvîntul își recapătă rolul în comunicarea teatrală, arătîndu-mă de acord cu un teatru fără granițe, dar nu și cu un teatru fără **limite**, adică liber de rigorile convenției sale specifice.

Firește, rîndurile de mai sus nu fac decît să rezume, să simplifice, să schematizeze dezbaterile de la Taormina, pe care însă le vom relua pe cît posibil prin intervenții și corespondențe ale unor participanți.

DUMITRU SOLOMON

P.S. Trebuie să precizez că, paralel cu întrunirea internațională a revistelor de teatru, la Taormina s-au desfășurat festivitățile premiului **Europa** pentru teatru, acordat celebrului regizor italian Giorgio Strehler, premiul special al juriului fiind conferit regizorului sovietic Anatoli Vasiliev.

DRAMATURGI IRLANDEZI DE FRUNTE

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ DE LA DUBLIN DE DAVID GRANT

Reputația istorică a teatrului irlandez se întemeiază în foarte mare măsură pe o serie de dramaturgi dintre care majoritatea, deși născuți și educați în Irlanda, și-au creat cea mai mare parte a operei în Anglia. Sheridan, Congreve, Goldsmith, Oscar Wilde, George Bernard Shaw — foarte mulți irlandezi sînt la curent cu aceste nume. Ei văd tablouri și statui ale acestora răspîndite în întregul Dublin, pe străzi, în hoteluri și în birturi. De curînd, Samuel Beckett și-a adăugat numele pe lista distinșilor emigranți literari irlandezi care și-au sfîrșit viața departe de Irlanda — în cazul lui, desigur, la Paris.

Dar această lungă tradiție întunecă uneori poziția importantă în teatrul irlandez a scriitorilor contemporani. Unii, precum Brian Friel și Brendan Behan, au obținut faima internațională în timpul vieții, dar cei mai mulți sînt cunoscuți numai în Irlanda. Într-un fel, acest lucru poate fi privit ca o reflectare a faptului că ei s-au bizuit de preferință pe teme specific irlandeze. Marea tradiție a **comediei de moravuri** ce i-a caracterizat pe atît de mulți dintre iluștrii lor predecesori a cedat locul, în acest secol, unei analize interesate nu atît de felul în care se comportă oamenii, cît de ceea ce viața lor înseamnă de fapt. Temele au devenit mult mai reale.

În secolele al 18-lea și al 19-lea, în Irlanda, ca și în Anglia, teatrul era aproape în întregime privilegiul celor bogați. Acest auditoriu nu era interesat de comentariul social. Ei căutau în special să se distreze. Asta nu înseamnă că scriitorii nu puteau comenta critic lumea în care trăiau, dar acest comentariu trebuia ori să fie împodobit cu un stil atît de ales încît să li se ierte îndrăzneala, ori să fie scris într-un soi de cod care să ascundă veritabilele intenții ale autorului. Shaw e o excepție vădită de la această regulă generală. Dar, în cazul său, comentariul social era atît de evident încît devenea tolerabil. Fără îndoială, mulți dintre spectatorii lui se simțeau mai buni doar pentru că îl suportau!

Astăzi, teatrul irlandez pune în discuție, aproape invariabil, chestiuni care-i preocupă pe foarte mulți oameni de aici în viața de fiecare zi. Părerea mea este că asta nu le face irelevante pentru spectatorii ne-irlandezi. Dimpotrivă. Deși problemele specifice pot părea strict circumscrise unui anume spațiu, calitatea esențială a unei piese bune constă, după părerea mea, în a reflecta asupra condiției umane astfel încît să vorbească tuturor ființelor omenești. Cei aparținînd altor culturi sînt perfect apți să aprecieze realizarea stilistică a unui bun spectacol cu **Ce înseamnă să fii Onest** de Oscar Wilde sau cu **Rivalii** lui Sheridan, la fel cum noi, în Irlanda, am apreciat de curînd turneele Operei din Beijing ori ale unei trupe de commedia dell'arte din Italia. Dar eu cred că un public străin ar găsi mult mai multe subiecte de meditație într-o bună traducere a piesei lui Hugh Leonard, **Tati,** despre maturizarea unui om, sau a piesei lui Brian Friel **Philadelphia, eşti a mea,** despre un om care vrea să emigreze. O dată cu manifestarea independenței Irlandei, în primii ani ai acestui secol, scriitorii irlandezi au început să reflecteze tot mai mult la propria lor situație, mai degrabă decît la aceea a vecinilor lor englezi. și o serie de nume distinse precum Brendan Behan, Sean O'Casey, W.B. Yeats și J.M. Synge depune mărturie în acest sens.

Emigrația și, corelată cu ea, lipsa de posibilități pentru tineri în Irlanda constituie una dintre temele stăruitoare în teatrul sud-irlandez recent. În Irlanda de Nord (acea parte a Irlandei care rămîne parte a Regatului Unit și e guvernată de la Londra), temele sînt legate, în mod firesc, mai mult de tulburările civile de acolo. Totuși, interesant e faptul că acum, cînd „tulburările" din Irlanda de Nord numără peste douăzeci de ani, reacția scriitorilor din această provincie a început să devină mai matură. Piesele lor tratează mai puțin despre faptele istorice și mai mult despre efectul acestora asupra oamenilor. În acest sens, tipurile de teatru din cele două părți ale Irlandei au devenit mai asemănătoare. Nu-i mai puțin adevărat însă că, pentru o panoramă a teatrului irlandez modern, e bine ca situația din Nord și cea din Sud să fie privite separat.

Cei mai consacrați dramaturgi în viață din Irlanda de Sud sînt Hugh Leonard, Thomas Kilroy și Tom Murphy. Acestei liste trebuie să-i fie adăugat Brian Friel care, deși e sufletul lui Field Day Theatre Company cu sediul la Derry, în Irlanda de Nord, se consideră aliniat politic cu Sudul. Cea mai recentă piesă a lui va avea în scurt timp premiera la Abbey, Teatrul Național al Irlandei, și aștept cu nerăbdare ocazia de a o comenta într-un viitor număr. Nu e ușor să faci generalizări în legătura cu opera acestor scriitori, dar toți au abordat teme axate pe probleme din viața oamenilor unei țări mici ca Irlanda, izolați cum sîntem la periferia Europei. Apropierea noastră de Statele Unite explică de ce America e o altă temă recurentă — mă gîndesc la piesa lui Tom Murphy **Conversație despre o întoarcere acasă,** despre un emigrant irlandez ce revine din SUA, și, desigur, la piesa lui Brian Friel **Philadelphia, eşti a mea.**

În Nord, este poate de înțeles preocuparea pentru situația politică. Totuși, important este felul în care scriitorii nord-irlandezi s-au maturizat în ceea ce privește abordarea subiectului. Primele piese din anii '70 sînt de tip aproape documentar. Spre mijlocul anilor '70, scriitorii se întorc spre comedie într-o tentativă de a se distanța de situație și de a acorda o amploare sporită comentariului în comparație cu reportajul nud. „Piesele despre tulburări" au atins nivelul cel mai sofisticat la începutul anilor '80, cînd timpul le-a îngăduit, în fine, scriitorilor o perspectivă suficientă pentru a putea să comenteze situația în mod obiectiv. Apoi, interesul pentru „tulburări" ca temă a părut să se stingă. De atunci, scriitorii nord-irlandezi au izbutit să scrie despre o gamă mult mai amplă de subiecte umane și sociale, precum Marie Jones cu **Roata hamsterilor,** piesă despre situația unei femei care trebuie să o scoată la capăt cu un soț infirm. Au apărut, de asemenea, tratări mai sofisticate ale unor teme politice, precum în **Privește-i pe fiii Ulster-ului mărșăluind spre Somme** de Frank McGuinness, o piesă mare ce ia în discuție atitudinea protestanților nord-irlandezi față de primul război mondial.

În ansamblu, cred că dramaturgia irlandeză recentă prezintă mult interes pentru cititorii și oamenii de teatru ne-irlandezi. Popoarele din Europa au multe în comun și asta ne permite să ne împărtășim reciproc cultura. Și apoi, diferențele dintre noi sînt cele care ne trezesc interesul de a afla mai multe unii despre ceilalți.

Aprilie 1990

(în românește de Alice Georgescu)

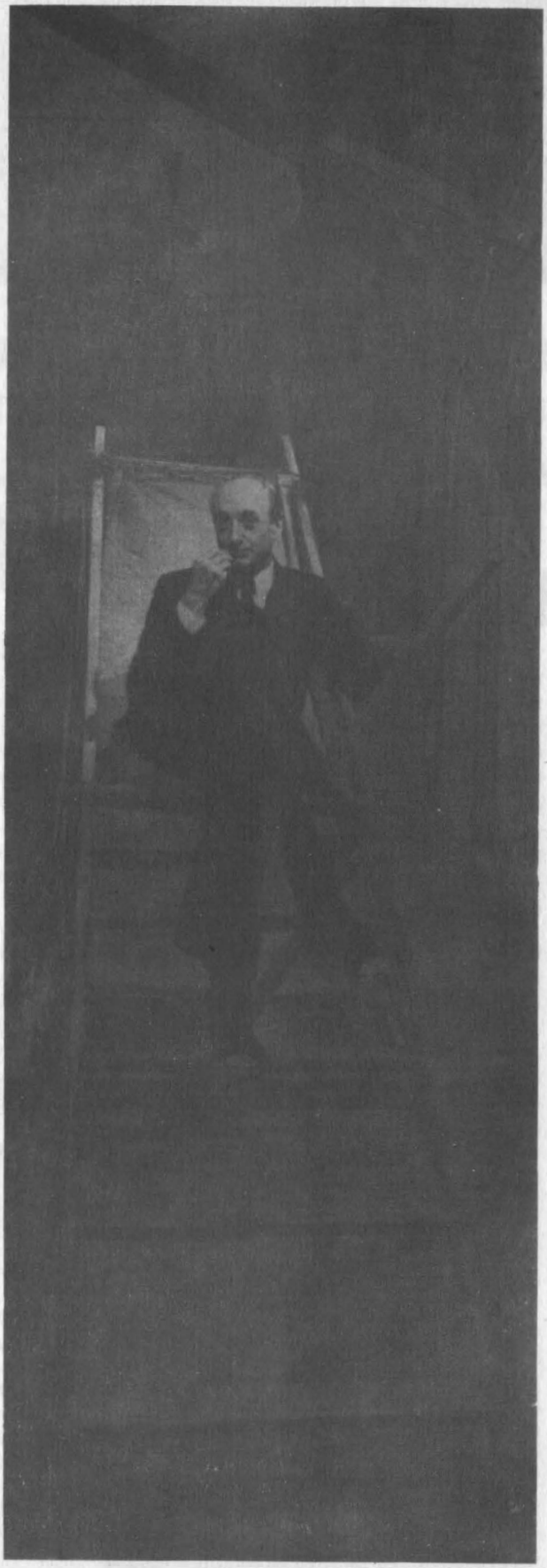
David Grant este critic teatral, editor al revistei THEATRE IRELAND și Director de programe al Festivalului internațional de teatru de la Dublin.

DAVID WARRILOW – UN ARTIST, NU DOAR UN MARE ACTOR

Unul dintre meritele importante ale turneului **Printemps de la liberté** — şi poate unul dintre scopurile sale — a fost acela de a ne înfăţişa nu cîteva spectacole, oricît de interesante, ale scenei franceze, ci direcţii, preocupări, tendinţe, modalităţi de expresie definitorii momentului actual dar şi perioadei în care noi părăsisem Europa cu arme şi bagaje (desigur, teatrul nu-l includem nicidecum în rîndul bagajelor ci al armelor). Fiecare dintre recitalurile prezente în turneu a dobîndit, astfel, pe lîngă valoarea proprie, meritul de a fi un argument, o posibilă exemplificare a ideilor artistice vehiculate, acum şi în anii din urmă, de teatrul francez.

Foarte interesant, din acest punct de vedere, a fost spectacolul **Ipoteza**, piesă scrisă la începutul deceniului 7 de Robert Pinget, reprezentant al Noului roman francez şi în care apare pentru prima dată Mortin, personajul ce va fi preluat de scriitor în multe dintre prozele şi operele sale dramatice ulterioare. La Bucureşti am văzut **Ipoteza** în varianta sa cinematografică semnată de Joël Jouanneau şi interpretată de David Warrilow. Actor englez ce lucrează în Statele Unite, Warrilow este notoriu pentru legătura de suflet cu dramaturgia lui Samuel Beckett pe care a făcut-o cunoscută în întreaga lume (**Solo** a fost chiar scrisă pentru el). De asemenea notorie este şi subtilitatea actorului în rostirea, în valorificarea scenică a limbii franceze, calitate pe care **Ipoteza** a pus-o în evidenţă cu strălucire. Întreaga piesă este o sărbătoare a cuvîntului, a expresivităţii verbale, limbajul fiind — după regulile Noului roman — nu mijlocul ci conţinutul şi totodată, se poate afirma, personajul principal al discursului dramatic. Lipsa subiectului, a intrigii, a conflictului în sensul tradiţional acceptat, presupune o virtuozitate cu totul neobişnuită a interpretului ce reuşeşte, timp de patruzeci şi cinci de minute, să-şi ţină spectatorul cu sufletul la gură, ca la un film poliţist. Eroul caută un manuscris pierdut sau poate aruncat sau poate ascuns, un manuscris care a existat sau nu a existat, un manuscris despre care se presupune că ar fi fost azvîrlit într-un puţ de autorul lui ce-şi presimţea moartea. Puţul există sau e o metaforă? Opera în discuţie corespunde unei realităţi sau ţine doar de fantezie? Ipotezele se înlănţuie, se susţin reciproc, se contrazic, se nasc una din alta, se elimină reciproc, într-un joc rafinat al imaginaţiei, al supoziţiilor, într-un joc al jocului. Textul lui Pinget — lipsit de naraţiune, de personaje, de repere clare ale conflictului — face parte dintre acelea dificil de citit şi, credeam pînă a-l fi văzut pe David Warrilow, imposibil de interpretat. Iată însă că pentru un mare actor, pentru un **artist**, măsurile comune nu se potrivesc, presupunerile noastre sceptice nu se confirmă, rămînînd ceea ce sînt: simple presupuneri. Sau, dacă vreţi, ipoteze...

CRISTINA DUMITRESCU



David Warrilow în „L'Hypothèse"

Michael Bryant (Gloucester) şi Anthony Hopkins (Lear) în „Regele Lear" la Teatrul Olivier în anul 1986

SUBVENŢIONAREA TEATRULUI ÎN MAREA BRITANIE

CORESPONDENŢĂ SPECIALĂ DE LA LONDRA

Avînd în vedere faptul că în România s-au înfiinţat — după ultimele date — trei teatre particulare şi că entuziasmul faţă de capitalism îşi croieşte drum în domeniul dramatic, merită să arătăm cum funcţionează teatrul în raport cu sprijinul acordat de stat într-o ţară în care independenţa economică a fost subliniată ca o prioritate şi în care anii thatcher-ismului au fost jalonaţi de privatizarea unor organizaţii statale majore. Chestiunea este cît se poate de relevantă în Marea Britanie, pentru că ea a dat naştere unei înverşunate polemici în Camera Comunelor, rezultat al ştirii că sediul londonez al lui Royal Shakespeare Company, cele două teatre din Centrul Barbican, se vor închide timp de patru luni, începînd din luna noiembrie a acestui an. Un reprezentant al Partidului Conservator, Terry Dicks, a afirmat că majorităţii membrilor acestuia puţin i-ar păsa dacă Royal Shakespeare Company există sau nu. Cum să-i ajute pe şomeri sau pe pensionari? Teatrul e un lux, aşa că să supravieţuiască ajutîndu-se singur.

Royal Shakespeare Company (pe scurt, RSC) va continua, totuşi, să lucreze în cele trei teatre ale sale de la Stratford-upon-Avon. În comparaţie cu alte instituţii naţionale „de spectacol", el stă poate cel mai rău în raport cu subvenţia de stat. Primeşte şase milioane de lire sterline, în timp ce Teatrul Naţional (un complex de trei teatre, aflat în partea de sud a Londrei) primeşte nouă milioane de lire, iar Opera Regală, serioasa sumă de cincisprezece milioane. Închiderea teatrelor de la Barbican n-ar fi primul caz în care un teatru se închide pentru a face economii. În anii '80, Sir Peter Hall a stins luminile micului teatru Cottesloe (parte a Teatrului Naţional) pentru un timp mult mai lung. Teatrul Upstairs, din cadrul Teatrului Royal Court, a fost închis pentru o bună bucată de vreme. Dacă ţinem seama de importanţa istorică a lui Royal Court în dezvoltarea teatrului britanic — a fost rampa de lansare a lui John Arden şi a lui John Osborne, printre alţii —, această situaţie nu poate fi privită decît ca negativă. Max Stafford-Clark, directorul lui Royal Court, a atras în mod energic atenţia asupra faptului că dramaturgii sînt obligaţi să scrie piese pentru distribuţii mult mai mici şi că Royal Court pune în scenă doar jumătate din numărul de piese pe care le monta acum cincisprezece ani.

Dar, ceea ce este şi mai neliniştitor în legătură cu închiderea teatrelor de la Barbican, e faptul că, şi după ce teatrele se vor redeschide, prognozele arată că RSC va avea totuşi trei milioane de lire deficit.

Criticii acelora care cer mai mulţi bani pentru arte au în sprijin o puternică frazeologie capitalistă. Ei îi numesc pe actori şi pe regizori „saci fără fund" care cred că lumea e datoare să le asigure existenţa. Citează Statele Unite ca pe un exemplu de ţară în care masivele programe de subvenţii particulare menţin teatrul pe picioare. Dar sistemul american are numeroase dezavantaje, aşa cum a observat Sir Peter Hall. Companiile comerciale nu vor să subvenţioneze spectacole care sînt socotite o aventură riscantă. Mai mult, se produc ciocniri atunci cînd morala spectacolului vîndut de teatru contrazice produsul vîndut de către finanţatori. Ar vrea Motocicletele Harley Davison să fie văzute finanţînd o piesă despre homosexualitate? Ar dori vreo companie importantă să finanţeze o piesă a cărei principală direcţie de atac are o nuanţă radicală de stînga sau are conotaţii antiguvernamentale? Ceea ce se întîmplă în majoritatea cazurilor este că asemenea ciocniri de opinii nu au loc în mod public. Dramaturgii şi regizorii ştiu, pur şi simplu, care gen de material va deschide buzunarele particulare de care au ei nevoie şi, prin urmare, nu calcă pe un teren ce ar putea fi roditor, dar care ar putea conduce şi la nisipuri mişcătoare ale falimentului comercial.

În Marea Britanie, teatrul primeşte anual, ca subvenţie, treizeci de milioane de lire sterline. Evident, nu e destul pentru susţinerea tuturor companiilor existente. Mulţi dintre cei cu vederi de dreapta afirmă că persoanele particulare au destui bani pentru a se rezolva problema. Publicul britanic a cheltuit anul trecut, pentru arte, patru bilioane de lire. Cît din aceşti bani a mers spre operă, pictură ori chiar teatru, nu se menţionează. Oricare ar fi cifrele, preţurile biletelor la Londra rămîn ridicate, chiar dacă nu au atins nivelul preţurilor de pe Broadway-ul new-yorkez. O posibilă comparaţie oferă sistemul metroului. În străinătate, aceste servicii sînt mai ieftine pentru că în ele sînt injectaţi mai mulţi bani publici. În Germania de Vest, subvenţia guvernamentală pentru arte este de trei ori mai mare decît în Regatul Unit. În Franţa, este de patru ori mai mare.

Există apoi alte probleme, în privinţa repartizării banilor, ca şi în privinţa sumelor cerute şi a sumelor primite, considerabil diferite. Nu poţi trata direct cu Ministerul Artelor, dar, în schimb, trebuie să acţionezi prin intermediul Consiliului Artelor (Arts Council). Asta înseamnă că unele instituţii, precum teatrele, se află întotdeauna departe de persoana care controlează bugetul global. Şi, dacă cine plăteşte porunceşte, cine plăteşte e adesea împiedicat el însuşi să-l întîlnească pe unul dintre cele mai importante personaje pe care e presupus a-l mulţumi ori doar a-l linişti.

Toată această damnaţiune economică nu înseamnă că în teatrul britanic nu se petrec unele lucruri foarte interesante. Dar multe dintre acestea au loc în teatre micuţe şi rămîn plăceri destinate unor minorităţi puţin numeroase. Unele ajung şi în teatrele naţionale, şi sper să discut despre ambele tipuri de teatru în articolele viitoare. Pînă atunci, merită să conchidem că, dacă legile pieţii pot fi socotite sănătoase în alte domenii, cel puţin în ceea ce priveşte relaţia cu teatrul, o economie capitalistă nu e lipsită de vicisitudini.

JOHN LONDON

■ (în româneşte de Alice Georgescu)

TEXTUL DRAMATIC ÎNTRE PARABOLĂ ȘI EVOCARE ISTORICĂ

Știam multe lucruri despre Aureliu Busuioc, scriitor de dincolo de Prut, autorul piesei **Radu Ștefan întîiul și ultimul,** dar mai puține aflasem despre Teatrul Dramatic Muzical „B.P. Hasdeu" din Cahul. Spectacolul prezentat de tinerii actori din Basarabia pe scena Teatrului Dramatic din Galați sub bagheta regizorală a lui Victor Ignat ne-a oferit însă cîteva repere ale coordonatelor simțirii și vieții culturale românești din acele locuri. Mai întîi, entuziasmul întemeierii, comparabil cu acela al generației pașoptiste: absolvent al Facultății de actorie și de regie din Moscova, Victor Ignat, regizor, actor de film și autor de scenarii, părăsește confortul capitalei Moldovei sovietice pentru a pune bazele unui teatru la Cahul. Ar intra apoi în discuție entuziasmul tinereții: toți actorii de la Cahul sînt proaspeți absolvenți ai Institutului de specialitate. Este deci un fel de teatru al tineretului. În fine, echilibrul repertoriului în care, după numai trei ani de funcționare a instituției, coexistă nume clasice (Hasdeu, Molière) și contemporane (Aleksandr Ghelman, Tudor Popescu).

De la bun început vom spune că spectacolul este reușit; o reușită la care textul dramatic își aduce o contribuție de prim ordin. Radu Ștefan este unul dintre domnitorii efemeri ai secolului al XVI-lea, despre care, în mod firesc, se cunosc puține lucruri. Este simplu deci de constatat că intenția autorului nu este aceea de a aduce istoria înspre noi evocînd-o, ci aceea de a proiecta asupra ei obsesii contemporane: efemeritatea și zădărnicia puterii; mecanismul istoric care, prin funcționarea lui implacabilă și doar aparent și temporar controlabilă, dezlănțuie evenimentele care îi supun pe oameni, și nu invers; comprimarea timpului istoric — de unde o anume dinamică a timpului scenic — care face ca proiectul politic să fie doar un vis. Așadar, din perspectiva spectatorului român, textul nu se situează în filiația unor Alecsandri, Delavrancea sau Davila, ci în vecinătatea unui Paul Anghel de exemplu.

Și totuși aerul de epocă este prezent atît prin ilustrația muzicală (compozitor, Gheorghe Mustea), cît și prin costumație; altfel spus, scenografia aparținîndu-i lui Nicolae Andronache se situează undeva între clasic și modern, fiind purtătoare a unor semnificații scenice clare, expresive (de pildă, sugestia dificultății de natură ambivalentă a urcării, la propriu, pe tron și a coborîrii de pe el subliniază evident ideea obsesiei puterii și a situației de captiv al ei pentru acela care o cucerește). Sînt, toate acestea, nuanțe, sugestii textuale și scenice care se regăsesc pregnant în evoluția actorului Vitalie Cărăuș în rolul domnitorului, ca și în cea a lui Ion Furnică în rolul Pițigoi și a lui Andrei Mihai Popa în rolul Pafnutie-cronicarul (ultimele două personaje alcătuind un fel de cuplu, de observatori și comentatori ai evenimentelor, deci de raisonneuri). Lor li se alătură și alți membri ai echipei actoricești, precum Angela Lupașcu sau Tudor Cibotaru, entuziaști și adevărați apărători ai acurateței și corectitudinii limbii române vorbite pe meleagurile Basarabiei. Un argument în plus pentru a situa spectacolul sub semnul profesionalismului.

Victor Ignat

CRISTIAN FLORIN POPESCU

COUPÉ

TEL AVIV

● La Teatrul Cameri se joacă Golem: o selecţie de legende populare despre rabinul din Praga şi creatura sa, Golemul. Spectacolul are ca regizor pe Gedalia Besser.

● O dramă modernă cu elemente de tragedie greacă, piesa lui Arthur Miller Vedere de pe pod se joacă la Teatrul Habima în regia lui Itzik Weingarten.

SANTARCANGELO dei teatri d'Europa

● Ediţia din 1990 a acestui festival, a douăzecea de la fondarea lui, va avea loc în iulie şi va dura trei săptămîni. Spectacolele din fiecare vineri, sîmbătă şi duminică vor cuprinde cel puţin 5-6 reprezentaţii. Celelalte zile ale săptămînii vor fi dedicate discuţiilor, întîlnirilor, dezbaterilor. Scopul festivalului este acela de a da prilejul afirmării unor companii teatrale străine, precum şi al stabilirii unui raport reciproc avantajos între companiile teatrale.

LODZ ŞI BYDGOSZCZ

● Cetăţeanul Pekosiewicz de Tadeusz Slobodzia, socotită cea mai bună piesă de teatru scrisă în Polonia în ultimii ani, este jucată în paralel la teatrele din Lódz şi Bydgoszcz. Cele două montări sînt însă diametral opuse. Prima este de o adîncă gravitate, pe cînd cea de-a doua scoate în evidenţă numai un persiflaj superficial.

TOKYO

● Teatrul tradiţional de păpuşi „Jorūri" (la fel de cunoscut ca şi teatrul Kabuki) este astăzi foarte bine cotat în Japonia. Unul dintre maeştrii dramaturgi este Chikamatsu Monzaemon (tradus şi în româneşte), iar una dintre variantele cele mai gustate de public ale teatrului Jorūri este cea numită NINGYOJORŪRI, în care Chikamatsu Monzaemon pare să exceleze îndeosebi.

ROMA

Directorul revistei „Sipario", Mario Mattia Giorgetti, este revoltat de tergiversarea discutării în parlamentul italian a „Legii Carraro", lege în care toţi oamenii de teatru italieni îşi pun cele mai mari speranţe. Această lege ar finaliza o modalitate concretă de a pune în valoare repertoriul modern italian şi comun european. „Legea Carraro va dormi liniştită pînă la toamnă ,spune într-un articol domnia-sa. Campionatul mondial de fotbal paralizează orice iniţiativă şi vacanţa parlamentară bate la uşă... Totuşi, încheie Mario Mattia Giorgetti, să nu ne uităm dramaturgia!"

PARIS

Jack Lang, ministrul francez al culturii, a anunţat fondarea Uniunii Teatrelor din Europa sub preşedinţia lui Giorgio Strehler. Sediul va fi la Teatrul Europei din Paris (Teatrul Naţional Odéon). Jack Lang defineşte această uniune „ca pe un fel de «cartel»", referindu-se la faimosul Cartel din anii '20 constituit de cei patru regizori — Pitoëff, Dullin, Baty şi Jouvet — ,deci un organism deschis principalelor institute europene care ar cădea de acord asupra aceloraşi proiecte teatrale.

În programul Uniunii Teatrelor din Europa unul dintre scopurile principale va fi coproducţia de spectacole, încercîndu-se în acelaşi timp depăşirea barierelor lingvistice pentru a se respecta identitatea culturală a diferitelor popoare. Lucrîndu-se în acest fel s-ar ajunge la formarea unui repertoriu european comun.

Se impune astfel şi necesitatea fondării unei şcoli europene de teatru care să înfrunte şi să depăşească barierele lingvistice.

TAORMINA

● Cu ocazia întîlnirii de la sfîrşitul lunii mai a directorilor principalelor reviste de teatru din lume, premiul „Europa" (la a treia sa ediţie) a fost acordat regizorului Giorgio Strehler, iar premiul special al juriului, regizorului sovietic Anatoli Vasiliev. În acelaşi timp a fost lansat volumul Les années Brook de Alessandro Martinez, prefaţat de George Banu. Peter Brook este de altfel laureatul premiului Europa 1989.

Între 11 august şi 2 septembrie la Taormina se va desfăşura festivalul „Taormina Arte '90". Secţiunile festivalului vor fi: balet, cinema, muzică, video.

NEW YORK

Spectacolele teatrale „not for profit" costă foarte mult în Statele Unite. La Columbia University mulţi privesc cu invidie sistemele teatrale europene şi îl citează pe Clive Bell care, în „The Failure of the State Art" (1936), spunea: „Ceea ce dorim cu toţii sînt opere de artă. Acestea nu sînt create de stat, ci de artişti. Deci, tot ce poate să facă statul pentru artă este să-i dea artistului ceea ce-i este suficient ca să trăiască şi să-l lase în pace".

MONICA IOANID

CONTENTS

ANTITHESES: Dumitru Solomon, **What kind of plays shall we write ; Who are the protagonists?** (pp. 2; 4)
POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE: Ileana Popovici, **Access to catharsis** (p. 5)
"TEATRUL AZI" INVESTIGATES: What is literary critics' view of Romanian drama? Dan C. Mihăilescu, **If there was none — there is none!** (p. 6)
DICTATORSHIP ON TRIAL IN THE THEATRE. On the roll: "Jolly-Joker" by Tudor Popescu at the State Theatre Oradea (Selected and assembled by Miruna Ionescu) (p. 8)
IDEAS: Henri Wald, **The various expressions of laughter** (p. 14)
DIALOGUE: Matei Vişniec interviewed by Miruna Ionescu: "I feel free from the burden of allusive writing"; Lucian Giurchescu (in conversation with Victor Parhon): **"A diverse, unfanatical theatre"** (pp. 15; 16)
CONTRADICTORY NOTES by Valeriu Moisescu (p. 18)
I.P., **Water of life** (p. 18)
Ionuţ Niculescu, **Censuring B.P. Hasdeu** (p. 19)
WHAT DO WE PLAY? WHY? FOR WHOM? Alexandru Dabija, Mihai Măniuţiu, Ion Mânzatu, Nicolae Scarlat answer Vasile Hâncu's **questions** (p. 20)
Matriculation at the Theatre & Film Academy. Sanda Manu, head of Acting, & Valeriu Moisescu, head of Directing answer Marina Spalas' **questions** (p. 22)
Dominic Nicodim, **Florian Pittiş — Adolescence as a frame of mind** (p. 24)
REVIEWS: The Loosers **by Eugen Rotaru and Laurenţiu Profeta after M.R. Paraschivescu at the Nottara Theatre Bucharest (Miruna Runcan),** Jacques or Submission **by Eugen Ionescu at the IFTA's Studio (Victor Parhon),** The Four Seasons **by Arnold Wesker on TV (Irina Coroiu),** Cinderella **dramatised by Silviu Purcărete after Charles Perrault and the Grimm Brothers at the Ţăndărică Theatre Bucharest (Valeria Ducea)** (p. 26)
PARALLEL MIRRORS: Marian Popescu, **The Springs of our Discontent** (p. 34)
THE CIVILIZATION OF THE IMAGES: Sergiu Anghel, **Music and Dance — a necessity of a dialogue;** Mircea Horia Simionescu, **Mihai Stănescu — The therapeutic pin of the artist;** Bedros Horasangian, **Tonitza** (p. 35)
THEATRE AT LARGE: Dumitru Solomon, **Taormina, a theatre without frontiers;** David Grant, **Leading Irish playwrights;** Cristina Dumitrescu, **Footnotes to the French tour "Printemps de la liberté";** John London, **The Subsidy of the theatre in Great Britain;** Cristian Florin Popescu, **The Cahul Theatre on tour in Romania** (p. 40)
SIDELIGHTS (pp. 39; 46)

SOMMAIRE

ANTITHESES: Dumitru Solomon, **Quelle sorte de théâtre va-t-on écrire ; Quels sont les protagonistes?** (pp. 2; 4)
LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE: Ileana Popovici, **L'accès à la catharsis** (p. 5)
L'ENQUETE "TEATRUL AZI": La dramaturgie roumaine du point de vue de la critique littéraire Dan C. Mihăilescu, **Rien n'est de ce qui ne fut pas** (p. 6)
LES PROCES DE LA DICTATURE AU THÉÂTRE: "Jolly-Joker" de Tudor Popescu au Théâtre d'Etat d'Oradea (realisé par Miruna Ionescu) (p. 8)
IDEES: Henri Wald, **Les expressions du rire** (p. 14)
DIALOGUE: Matei Vişniec — "Je me sens délivré d'un poids: l'allusion" (interview réalisée par Miruna Ionescu); **Lucian Giurchescu — "Un théâtre divers, non-fanatique" (conversation consignée par** Victor Parhon) (pp. 15; 16)
NOTES CONTRADICTOIRES par Valeriu Moisescu (p. 18)
I. P., **Une source vivifiante** (p. 18)
Ionuţ Niculescu, **B.P. Hasdeu censuré** (p. 19)
QU'EST-CE QUE NOUS JOUONS? POURQUOI? POUR QUI? Répondent: Alexandru Dabija, Mihai Măniuţiu, Ion Mânzatu, Nicolae Scarlat (enquête réalisée par Vasile Hâncu (p. 20)
L'admission à **l'Académie de théâtre et de cinéma (aux questions de** Marina Spalas **répondent Sanda Manu, titulaire de la chaire Art de l'acteur, et Valeriu Moisescu, titulaire de la chaire Mise en scène)** (p. 22)
Dominic Nicodim, **Florian Pittiş — L'adolescence, un état d'ésprit** (p. 24)
CRONIQUE DRAMATIQUE: Les perdants **d'Eugen Rotaru et Laurenţiu Profeta d'après M.R. Paraschivescu au Théâtre "Nottara" de Bucarest (Miruna Runcan),** Jacques ou la soumission **d'Eugène Ionesco au Studio de l'IATC (Victor Parhon),** Les quatre saisons **d'Arnold Wesker à la Télé (Irina Coroiu),** Cendrillon, **version scénique de Silviu Purcărete d'après Charles Perrault et les Frères Grimm au Théâtre "Ţăndărică" de Bucarest (Valeria Ducea)** (p. 26)
MIROIRS PARALLÈLES: Marian Popescu, **Le printemps de notre mécontentement** (p. 34)
LA CIVILISATION DE L'IMAGE: Sergiu Anghel, **La musique et la danse — un dialogue nécéssaire;** Mircea Horia Simionescu, **Mihai Stănescu — l'aiguille thérapeutique du déssinateur;** Bedros Horasangian, **Tonitza** (p. 35)
LA SCÈNE DU MONDE: Dumitru Solomon, **Taormina, un théâtre sans frontières;** David Grant, **Les meilleurs dramaturges irlandais;** Cristina Dumitrescu, **Notes sur la tournée "Printemps de la liberté";** John London, **Les subventions des théâtre en Grande Bretagne;** Cristian Florin Popescu, **La tournée du Théâtre de Cahul** (p. 40)
COUPÉ (pp. 39; 46)

INHALT

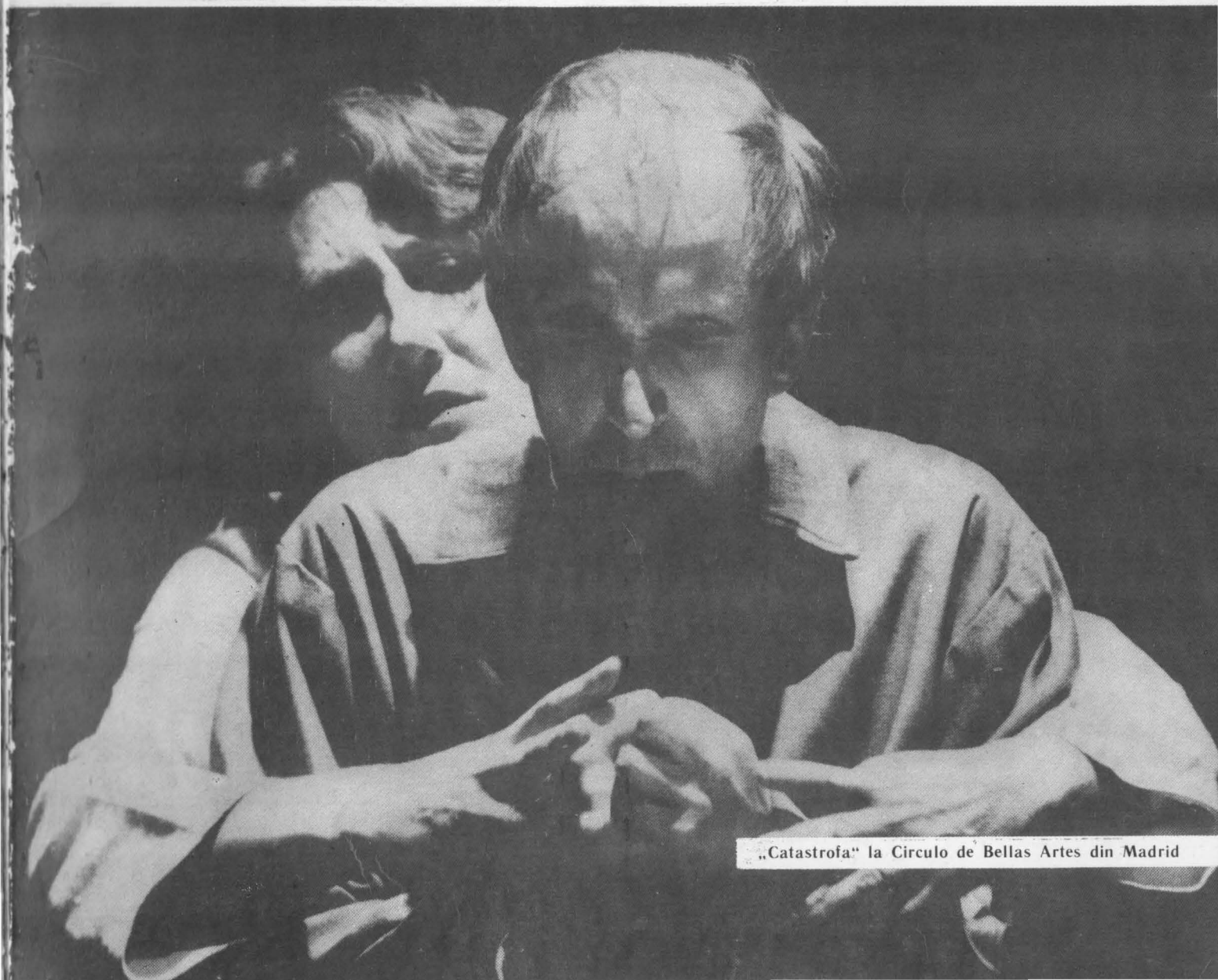
ANTITHESEN: Dumitru Solomon, **Was für ein Theater werden wir schreiben? ; Wer sind die Hauptgestalten.?** (pp. 2; 4)
POLITISCHE AUFFÜHRUNG, THEATER-AUFFÜHRUNG: Ileana Popovici, **Der Zugang zur Katharsis** (p. 5)
TEATRUL-AZI-UMFRAGE: Was meint die Literaturkritik zur rumänischen Dramatik? Dan C. Mihăilescu, **Wenn es sie nicht gab — gibt es sie nicht!** (p. 6)
PROZESSE DER DIKTATUR AUF DER BÜHNE, Angekündigt: "Jolly Joker" von Tudor Popescu am Staatstheater in Oradea (Eine Groupage von Miruna Ionescu) (p. 8)
IDEEN: Henri Wald, **Ausdrücke des Lachens** (p. 14)
DIALOG: Matei Vişniec, "Ich fühle mich befreit von der Last der Allusion" (ein Interview von Miruna Ionescu); **Lucian Giurchescu, "Ein diverses, unfanatisches Theater" (ein Gespräch von** Victor Parhon) (pp. 15; 16)
WIDERSPRÜCHLICHE AUFZEICHNUNGEN von Valeriu Moisescu (p. 18)
I.P., **Lebenswasser** (p. 18)
Ionuţ Niculescu: **B.P. Hasdeu — zensiert** (p. 19)
WAS WIRD GESPIELT? WESHALB? FÜR WEN? Es antworten Alexandru Dabija, Mihai Măniuţiu, Ion Mânzatu, Nicolae Scarlat (Eine Umfrage von Vasile Hâncu) (p. 20)
Die Aufnahme auf der Theater- und Film- Akademie: Die Fragen von Marina Spalas **beantworten Sanda Manu, Vorstand des Lehrstuhls für Schauspielkunst und Valeriu Moisescu, Vorstand des Lehrstuhls fur Theaterregie** (p. 22)
Dominic Nicodim, **Florian Pittiş — Adoleszenz als Gemütszustand** (p. 24)
CHRONIK: Die Pechvögel **von Eugen Rotaru und Laurenţiu Profeta nach M.R. Paraschivescu am Bukarester Nottara-Theater (Miruna Runcan),** Jacques oder Die Unterwürfigkeit **von Eugen Ionesco im IATC-Studio (Victor Parhon),** Die Jahreszeiten **von Arnold Wesker im Fernsehen (Irina Coroiu),** Aschenputtel, **Theaterversion von Silviu Purcărete nach Charles Perrault und den Brüdern Grimm am Ţăndărică-Theater in Bukarester (Valeria Ducea)** (p. 26)
PARALLELE SPIEGEL: Marian Popescu, **Der Frühling unserer Misgunst** (p. 34)
DIE ZIVILISATION DES BILDES: Sergiu Anghel, **Musik und Tanz — die Notwendigkeit des Dialogs;** Mircea Horia Simionescu, **Mihai Stănescu — Die heilende Nadel des Zeichners;** Bedros Horasangian, **Tonitza** (p. 35)
WELTBÜHNE: Dumitru Solomon, **Taormina, ein Theater ohne Grenzen;** David Grant, **Irische Dramatiker von Bedeutung;** Cristina Dumitrescu, **Aufzeichnungen zum französischen Gastspiel "Printemps de la liberté";** John London, **Theatersubventionen in Grossbritannien;** Cristian Florin Popescu, **Das Gastspiel des Theaters aus Cahul** (p. 40)
COUPÉ (pp. 39; 46)

SUMARIO

ANTÍTESIS: Dumitru Solomon, **Qué clase de teatro escribimos ; ¿Quién son los protagonistas?** (pp. 2; 4)
EL ESPECTÁCULO POLITICO, EL ESPECTÁCULO TEATRAL: Ileana Popovici, **El acceso al catharsis** (p. 5)
LA ENCUESTA "TEATRUL AZI": ¿Como considera la critica literaria la dramaturgia rumana? Dan C. Mihăilescu **!Si no existió, no hay!** (p. 6)
LOS PROCESOS DE LA DICTADURA EN EL TEATRO. En la lista: "Jolly-Joker" de Tudor Popescu en Teatrul de Stat de Oradea (anotaciones reunidas por Miruna Ionescu) (p. 8)
IDEAS: Henri Wald, **Las expresiones de la risa** (p. 14)
DIALOGO. Matei Vişniec: "Me encuentro eliberado del peso de la alusión" (entrevista hecha por Miruna Ionescu); **Lucian Giurchescu: "Un teatro diverso, nonfanatico" (conversación con** Victor Parhon) (pp. 15; 16)
APUNTES CONTRADICTORIOS por Valeriu Moisescu (p. 18)
I.P., **Agua viva** (p. 18)
Ionuţ Niculescu, **B.P. Hasdeu cenzurado** (p. 19)
¿QUÉ INTERPRETAMOS? ¿POR QUÉ? ¿PARA QUIÉN? Contestan: Alexandru Dabija, Mihai Măniuţiu, Ion Mânzatu, Nicoale Scarlat (encuesta realizada por Vasile Hâncu) (p. 20)
La admisión en la Academia de Teatro y Cine. A las preguntas de Marina Spalas **contestan Sanda Manu, jefe de la Cátedra del Arte del actor, y Valeriu Moisescu, jefe de la Cátedra de Dirección de escena** (p. 22)
Dominic Nicodim, **Florian Pittiş — La adolescencia como estado de espiritu** (p. 24)
LA CRONICA TEATRAL: Los desventurados **de Eugen Rotaru y Laurenţiu Profeta, adaptación de la obra de Miron Radu Paraschivescu en el Teatrul Nottara de Bucarest (Miruna Runcan);** Jacques o la sumisión **de Eugen Ionesco en Studioul de teatru de IATC (Victor Parhon);** Las estaciones **de Arnold Wesker en la Televisión (Irina Coroiu);** La cenicienta, **versión teatral de la obra de Charles Perrault y Los hermanos Grimm hecha por Silviu Purcărete en Teatrul Ţăndărică de Bucarest (Valeria Ducea)** (p. 26)
ESPEJOS PARALELOS: Marian Popescu, **La primavera del nuestro descontento** (p. 34)
LA CIVILIZACIÓN DE LA IMAGEN: Sergiu Anghel, **La musica y la danza — necesidad de un diálogo;** Mircea Horia Simionescu, **Mihai Stănescu — la aguja terapéuta del dibujante;** Bedros Horasangian, **Tonitza** (p. 35)
EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: Dumitru Solomon, **Taormina, un teatro sin fronteras;** David Grant, **Dramaturgos irlandeses de primera fila;** Cristina Dumitrescu, **Apuntes sobre la gira de "Printemps de la liberté";** John London, **La subvención en el teatro de Gran Bretania;** Cristian Florin Popescu, **La gira del Teatro de Cahul** (p. 40)
COUPÉ (pp. 39; 46)

„În așteptarea lui Godot" la Teatrul Național din Londra

BECKETT PE SCENELE LUMII



„Catastrofa" la Circulo de Bellas Artes din Madrid